不准调头

[illegible]

[illegible]

[illegible]

COAY Books

目录
Content

- 天空是蓝色的，还是黑色的？(1)
- 天空是蓝色的，还是黑色的？(2)
- 危机人生·他人即地狱
- 上帝是否存在，以及为何沉默
- 四个“斯”的四位一体
- 人格中心被恶魔占据
- 爱的奥斯维辛·人性的孤岛
- 梦幻与现实·时间与记忆
- 生存、信仰危机(1)
- 生存、信仰危机(2)
- 生存、信仰危机(3)
- 生存、信仰危机(4)
- 生存、信仰危机(5)
- 生存、信仰危机(6)
- 家庭、亲情危机(1)
- 家庭、亲情危机(2)
- 家庭、亲情危机(3)
- 爱情、婚姻危机(1)
- 爱情、婚姻危机(2)
- 爱情、婚姻危机(3)
- 爱情、婚姻危机(4)
- 深紫色的焦虑·“欧洲的心灵”
- 两难命题和悖论式的道德情境
- 存在，选择，与自由
- 远离政治，归向人性
- 专业悲观·宿命·偶遇
- 捕捉灵魂
- 个体的遮蔽(1)
- 个体的遮蔽(2)
- 古老戒律的普遍失守(1)

- 古老戒律的普遍失守(2)
- 为孤独者造影
- 对立与救赎(1)
- 对立与救赎(2)
- 对立与救赎(3)
- 对立与救赎(4)
- 对立与救赎(5)
- 飘忽的灵魂与命运
- 奔跑，成了他的精神象征(1)
- 奔跑，成了他的精神象征(2)
- 希区柯克、巴尔扎克的二位一体
- 寻找爱的旅程(1)
- 寻找爱的旅程(2)
- 寻找爱的旅程(3)
- 寻找爱的旅程(4)
- 寻找爱的旅程(5)
- 三人行(1)
- 三人行(2)
- 三人行(3)
- “要命”的爱情(1)
- “要命”的爱情(2)
- “要命”的爱情(3)
- “要命”的爱情(4)
- 沉沦：一种绝望的、近乎自毁的抗争
- 模拟的色情狂，本质的清教徒
- “我应该成为一个正直的罪犯”
- “疯癫”和“极限体验”
- 性：人类最后的据点？
- 沉沦地图
- 罪恶的宿命(1)
- 罪恶的宿命(2)
- 罪恶的宿命(3)
- 遭禁忌的爱(1)
- 遭禁忌的爱(2)
- 罪的“升级”
- 《御法度》:血与色围裹下的“日本之魂”(1)

- 《御法度》:血与色围裹下的“日本之魂”(2)
- 后记

天空是蓝色的，还是黑色的？(1)

张 秋

摄影机和人性之间的距离，通常就是导演和大师之间的距离。而电影越是逼近人性，触及的又总是沉沉的黑暗。

对宇宙学、天文学怀有强烈兴趣的安东尼奥尼，在《一个导演的故事》中记录了这样一段精短文字——

“2万或2.5万英尺高的天空总是蓝的。然后蓝色停止，深一点的蓝色接手，越来越浓。130英里以上的天空是黑色的”。

那么，你说天空是蓝色的，还是黑色的？如果你能够回答得了这个问题，那么基本上也就能回答关于性本善，还是性本恶，或者人是否有基督教中所说的原罪这样的“终极问题”，而这，与本书救赎的主题密切相关。

大师们将触角、将镜头伸向这片旷世孤绝的天空，让我们目击在被黑色接手的天空，飘满了人性弯曲的倒影。他们有的奋力撕扯，试图迎接一线光芒，有的纵然无力，只是发出一声绝望的呼告，却也宣告了蓝色的存在，蓝色的珍贵，并且让我们即便身陷黑暗之时，因为有了精神的陪伴，而不再那么恐惧与孤单。

是的，那些被称为大师的人，他们似乎总是痛苦，甚至是错乱的。他们揭露黑色、呈现“不可能”，这有什么意义吗？存在主义哲学家基尔克郭尔说：“只有当人看不到任何可能性时，人们才去信仰”；另一位存在主义哲学家舍斯托夫说：“确切地讲，真正的出路只有一个，那就是世人眼光看不到的出路。若非如此，我们何以还需要上帝呢？只有在要求得到不可能得到的东西的时候，人们才转向上帝。至于可能得到的东西，人们对之业已满足”——加缪认为这段话可以概括舍斯托夫哲学的全部内容，并且认为他的伟大之处就在于他思想的“不合逻辑”。加缪说，从逻辑上讲，舍斯托夫的整个思想都致力于揭示荒谬，并使荒谬引发的无限希望同时迸发出来，存在的思想预先设定了

荒谬，但只是为了消除它才揭露它。加缪对舍斯托夫的解读，正可以用来阐释上面的问题。

所谓大师，往往就是指那些被黑暗所养育，又竭力“对得起”自己所遭受的痛苦的人。“从痛苦中产生对痛苦的爱，用痛苦的烈焰温暖着他的时代和人世”——这句评价陀斯妥耶夫斯基的话，同时几乎也道出了所有文学艺术大师的价值，和精神财富所在。

本书选择救赎作为总引线，从十位电影大师那里挖掘了人性中极具普遍意义的十个救赎母题，试图从大师储量丰富的油矿里，集中地引发一次精神的井喷。它融合了大师人生、情感、创作经历的碎片，人格结构的形成与演变，思想、艺术的传承与呼应，艺术形式与内容的内在关联，和对他们相关作品及其心理动因的解读。这是一本试图触摸大师灵魂中痛苦的烈焰，并从中取暖的书，也是借助于大师，对人性及个体伦理的一次扫描。

书中的十个母题，等于是开启大师电影世界的十把钥匙。

“作家电影”的倡导者特吕弗说，导演的一致性使他“终其一生只拍摄一部电影”，“一个导演所有的电影就是他一生的编年史”，“明天的电影较之小说更具有个性，如同一种信仰或一本日记那样，是属于个人的自传性质”；基耶斯洛夫斯基说：“我总是在拍同一部电影，不过那没什么新奇的，所有的导演都这么做，作家们也总在写同一本书”；文德斯说：“我一直在拍同一部电影，但那样的导演我不会是第一个”；阿莫多瓦说，他的每一部作品都带有明显的自传性色彩，他将自己隐藏在每段故事及对白之后……

本书即是致力于寻找这些大师的一致性，寻找他们的电影之魂，寻找他传背后的自传，以及自传以外的他传，寻找他们的个性伦理，寻找他们的存在哲学和情感哲学。

对于具体作品展开的叙事部分，本书的阅读门槛相当低，它即便对于没有看过这些影片的人，也能够具有相当的阅读价值和兴趣，意在把读者引入影片本身的叙事氛围，体会大师叙事的核心和精粹。为

此，我不惜对自己收藏的这十位大师的所有作品逐一温习，有的还反复观看，并现场记录了近4本笔记。

之所以在理性解读的同时，又注重感性的叙事，甚至包括引述片中的重要对白，是因为十位大师的作品，很多都包含着如哲学家刘小枫所说的极强的叙事伦理。按照他的阐释，和理性伦理相对应的叙事伦理，即是从个体生命的例外情形，去探问生活感觉的意义，它紧紧搂抱个人的命运，关注个人生活的深渊，它是想搞清楚一个人的生命感觉曾经怎样、可能怎样，而不是应该怎样，它是陪伴的伦理，是抱慰的伦理，是激发个人道德内省的伦理。大师的影片，总是散发着人性和人道主义的光芒，我在温习的过程中，被他们一次又一次地紧紧搂抱。

在《沉重的肉身》一书中，刘小枫将基耶斯洛夫斯基的电影归入典型的叙事伦理学。他还引用亚里士多德的话说，叙事的虚构是更高的生活真实——这也就是为什么电影大师们作品中的虚构，往往比真实的案例更能凸现伦理，更具哲学、社会学或心理学价值。伯格曼、布烈松、安东尼奥尼、文德斯、基耶斯洛夫斯基、特吕弗等大师的作品，均具有浓厚的存在主义哲学色彩，而他们的很多影片，同时又可以被当作心理学、精神病学的形象教材。

和伯格曼同样反映人类孤绝生存的文德斯，曾经说过这样的话："伯格曼的作品应该只是'被看'，而不要再去做什么分析"——按照我的理解，文德斯此言的真正出发点，是对自己所偏爱的大师的"保护"，以免接受误读的灾难，而并非真的试图阻止别人去分析，从某种程度来说，这句话对所有的大师都适用。确实，在大师的电影面前，文字常常会自动缴械，因此，"看"，永远是第一位的，分析永远是第二位的，本书的叙事，是对镜像的引渡，也是让大师的作品间接"被看"的一种方式。

天空是蓝色的，还是黑色的？(2)

书中所说的救赎，不仅仅是简单的结果意义上的救赎，更重要的是一个过程、状态的描述，体现在影片中，它实际上包含了救赎、未被救赎，以及寻找救赎、拒绝救赎，和不可救赎。

救赎这个词，与基督教的原罪相对应，不可避免地具有一定的宗教色彩。宗教有狭义和广义之分，有权威主义宗教和人本主义宗教之分，本书中的十位大师，如布烈松，有着执著的宗教信仰；如伯格曼，一生都被宗教问题所困扰；如安东尼奥尼，一向宣称不信教；如阿莫多瓦，对宗教采取嘲弄和颠覆……但是，不论有没有具体的宗教信仰，也不论对宗教采取何种态度，他们都没有放弃对于爱的信仰和追求，这就意味着救赎的可能。

从广义的、人本主义的角度和观点出发，每个人对于宗教都有着自己的理解和描述，也就是说，每一个人其实都有着自己的宗教，或者自己心目中的上帝。

安东尼奥尼说："这个世界上存在着能够安抚、使自己灵魂平和的道德——如果将这个道德实体看作上帝的话，我就信上帝"。

著名心理学家弗罗姆，将那些极其认真地对待人的存在的根本问题，并以自己的整个生命活动去回答这些问题的人，称为具有宗教信仰的人，他将任何希望找到这些问题的答案，并把答案传授给子孙后代的体系，称为宗教。在他看来，宗教是指一定群体的人共同具有的、给予个人一种向往和信仰的、使人为之献身的一切思想体系。

另一位著名心理学家罗·洛梅说："价值反映着个体对人生的一种宗教态度。这里所谓宗教，指的是一种基本的理念和归宿，它涉及到什么是价值，什么不是价值的问题"，他所说的宗教，强调的是个人的尊严感和价值感，旨在帮助人们树立起肯定自己的生活价值的信心，帮助人们使用和发展自己的道德意识、自由和个人责任感。

加缪综观各种存在哲学后认为，它们在一个对人封闭而有限的世界中，通过独特的推理，从理论废墟出发，把那些挤压他们的东西奉若神明，并且在把他们抛弃的世界里找到了一种希望的理性，“这种强制的希望就是一切宗教的本质”。

罗素说：“现在，人们常常把那种深入探究人类命运问题，渴望减轻人类苦难，并且恳切希望将来会实现人类美好前景的人，说成具有宗教观点，尽管他也许并不接受传统的基督教”。

罗曼·罗兰说：宗教感情的真正来源，是“对永恒的一种感动，也就是一种无边无际的大洋似的感觉”。

克里希那穆提说：“如果一个人内心有善意，丑陋的面孔也变得美了，因为内在的善意实际上就是深刻的宗教情怀”；“一个有能力去爱的心，就是一颗具有宗教情怀的心”。

费里尼说：“只有潜藏在我们心中对某人、某事的信仰才能激发神秘的创作力。是我们不知的某个人在推动我们，而这个未知者也是我们的一部分。我们信任、接受这不可知的一部分，让它主导我们，我想这份信任感可以称之为宗教感吧”。

雨果说：“一种宗教是对上帝的一种阐释，这种阐释是根据存在于您自身灵魂的数量作出的”。

——之所以不惜篇幅引述以上文字，是因为这种种描述和阐释，无不切中本书的主题。对人性的天空黑色部分的揭露、宽恕和悲悯，对爱的永恒信仰和执著追求，如果说，这就是超越了具体宗教信仰的一种抽象、普世的宗教情怀，那么，它往往是大师之所以能够成为大师的必备要件。

塔科夫斯基说：“艺术家从来就不自由。没有任何群体比艺术家更缺乏自由。艺术家必受其天分和使命所束缚”。他说：“何谓艺术？它是善是恶？来自上帝或魔鬼？源于人的力量或源自他的软弱？它可是一种友谊的誓约，一种社会和谐的意像？这会是它的功能吗？正如一

篇爱的宣言：我们之间相互依峙的自觉。一种忏悔。一种无意识的行为，但仍反映了生命的真意——爱与牺牲”。

爱与牺牲，这也正是救赎的真意。

危机人生·他人即地狱

伯格曼在世界电影大师中，无论他的电影，还是他本人的人生经历，都无疑最具典型的救赎意义（如序言所述，此救赎非单纯结果意义上的救赎）。本书中述及的另外9位大师的救赎母题：囚困、焦虑、疏离、孤独、迷茫、沉沦、罪恶、欲望、残酷，在他的影片中都有不同程度的涵盖。他是大师中的大师。

他为自己的电影总结的主题，是人性，通过人与人的接触凸现出来的一种人性，他为人类的信仰和情感作了全面深入的解剖。崇拜他的维姆·文德斯说："我们在伯格曼的电影中看见'我们自己'，但可不是像'镜子'一般反射自己的影像，不，比那还好一点，我们所看到的是一部关于我们的'电影'"。他的电影同时也是自己的一个活体捐献，他把自己捐出来，可以同时供几路人——导演、现代艺术家、哲学家、宗教学家和心理学家作解剖的标本，包括那本看得见他灵魂滴血的自传《魔灯》。他电影的意义，很大一部分已经超越了电影。

伯格曼的一生，几乎汇集了人们可能遇到的所有重大危机：家庭、亲情危机——从小得不到爱和温暖，与父母、哥哥、妹妹每一个人之间都存在着巨大的怨恨、隔膜和疏远；爱情、婚姻危机——离婚4次，结婚5次，另外和数位女演员有过情史，连自己的子女都认不全，孩子认为他不是一个父亲，只是一个导演；终极的生存、信仰危机——从小就思考死亡，有过两次自杀的念头，怀疑上帝的存在，直至和上帝一刀两断。除了这三大危机之外，另外还包括健康危机——生下来就不断地被一些莫名其妙的疾病侵扰；法律危机，连带心理危机——曾因逃税风波而被捕，为此还在医院接受心理治疗，3个月后到德国过起了长达6年半的自我放逐式生活，如此等等。他1946年执导的长片处女作，片名就叫《危机》，他的编剧处女作，则叫《狂乱》。

伯格曼和他的电影，既是一座巨大的孤岛，又是一座"巨大的灯塔"（文德斯语）。在他那里，上帝沉默了，爱消失了，他在痛苦和绝

望中发出呼号，提出质疑，对所有的人，对上帝，他只有四个字：我—不—相—信。是残酷无情的现实，摧毁了他对世界的信任，而事实上，他是如此地渴望相信。他的不相信，是对于相信的呼唤。他对于不相信表达得越是激烈，越是痛切，越是如此的撕心裂肺，就恰恰说明了，他的内心越是渴望得到关于信任的任何回答与证明。他的一生，都在不信与信之间痛苦徘徊，苦苦寻求着爱与信仰的救赎。

伯格曼善于用非理性的方式，用梦境、幻觉、潜意识、隐喻、象征等手法，展示人物非理性的内心状态，并探索那些高度理性和抽象的重大哲学命题。他的电影，被称为“哲学电影”，而其中很大一部分作品在样式上属于“室内心理剧”，情节、人物简单，注重对白和心理刻画，用他最喜欢的电影大师塔可夫斯基的话说，“当今电影中最受忽略或者表达得最肤浅的便是内心描写”。他的艺术信条是：简单而深入人心。他的电影充满了强烈的个人主观色彩，是一种心灵自传、日记式的自我书写，“作家电影”的倡导者、法国电影新浪潮旗手特吕弗，说伯格曼“已经做了我们做梦都想做的事。他写电影，就如同作家写书。不过他用的不是笔，而是摄影机”。从他的电影中，我们可以清晰地窥见他本人灵魂的每一次抽搐，并且常常有一种窒息，乃至晕厥感，难怪他的影片令他自己都感到压抑。他很少看自己的影片，因为看了之后他的情绪会很激动，会忍不住颤抖和痛哭，感到自己很可怜，所以他一拍电影，就总会规律性地生病。对于他的观众来说，这几乎也成了一种极端的、必然的心理体验：每看他的一部电影，你都会被他强大的“病症”压得喘不过气来，就像自己大病一场。基耶斯洛夫斯基评价伯格曼电影的张力，是你会被他裹挟而去。

伯格曼深刻而敏锐地揭示了现代人的孤独、苦闷、疏离，和莫名的恐惧。他影片中的主人公，往往身处一个历史时代感不明，身处封闭荒芜、与世隔绝、仿佛被甩出地球之外的“抽象时空”，在这样高度虚化的时空之内，人陷入彻底的孤独，他们的气质总是那么忧郁、痛苦而敏感，不论是亲人、恋人，还是爱人，相互之间都无法沟通、交

流，或者交流成为一种交战，成为惊心动魄的相互伤害和折磨。伯格曼对生存的意义和死亡的恐惧，对上帝的存在与永恒的沉默，发出了一连串存在主义的诘问，他用活生生的影像，展现了存在主义哲学家萨特的两大命题：存在与虚无，他人即地狱。关于后者，萨特本人曾专门纠正说，“他人即地狱”这句话总是被误解，“人们认为我的意思是，我们同他人的关系总是糟糕的，不当的。但我的意思完全不同。我是说，如果我们同他人的关系被扭曲了，变了质，那么他人只能是地狱”。伯格曼的电影将正解和误解的两层含义一网打尽，它可以被归纳为：人与人的关系总是糟糕的，不当的，和扭曲的，变质的，因此他的地狱，是双重地狱。

上帝是否存在，以及为何沉默

伯格曼从小就“讨厌上帝和耶稣”。上帝是否存在，以及为何沉默，这是围绕着他的两大宗教问题。对于宗教问题的矛盾、痛苦和斗争，反映于伯格曼的创作中，经历了这样一个过程：在他的前期影片中，怀疑归怀疑，但上帝至少还是存在的——1956年在拍摄《第七封印》时，他“仍然深为宗教问题所苦，夹在两种想法当中，进退不得”，但片中仍然抱有残存的、纯真而浪漫的信仰，只是他眼中的上帝对于这个世界的罪恶与苦难，绝大多数时候保持着沉默，伯格曼对上帝的绝望也正在与此，他1960年拍摄的《处女泉》结尾，虽然让上帝显过一次灵，但该片被他自己称为“动机不纯”，因为那时侯他的宗教信仰已经破灭。1962年他在拍完“沉默三部曲”（也叫“信仰三部曲”）之后则说：“我与整个宗教一刀两断了。上帝不见了，我同地球上的所有人一样成了茫茫苍穹下的一个孤立的人”，他对上帝的沉默忍无可忍，也标志着他对上帝信仰的终结，上帝在他的影片里从此宣告消失。

从他的一系列相关表述中，我们可以看到他是如何被宗教信仰所困扰——“对我来说，宗教问题始终伴随着我。对它，我从来没有不曾关切的时刻，每日每时都是如此”；“我的全部生命都在与上帝之间痛苦而又不快的关系中斗争”；“上帝并不存在，因为没有人能够证明他的存在，如果他真的存在，那么他一定是个恶劣的神，心胸狭隘，充满不可饶恕的偏见……这个世界如斯特林堡（伯格曼最喜欢的瑞典剧作家——作者注）所说的，是个粪坑”。

但与宗教一刀两断之后，并不意味着他从此就摆脱了信仰的困扰。尼采大声呼喊“上帝已死”，应重估一切价值，但是伯格曼显然离尼采所期待的高大、强健、优胜、快乐、身心严整的人，以及“欢笑的狮子”，和“超人”相去甚远，或者说恰好相反。他陷入了巨大的信仰危机和价值危机，他和他影片中的主人公们都被抛向一种可怕的孤绝，

他们在黑暗的真空中，必须重新寻找一个属于自己的上帝。伯格曼在谈到《第七封印》时曾说：“人的尊严就在于，能够对我们看似前后矛盾的命运逻辑，进行反复的质疑”。质疑，正是属于伯格曼特有的精神气质。

伯格曼电影中人物的生存情状，不但与萨特的存在主义观点有着直接对应，甚至伯格曼的宗教信仰历程，也和萨特有着很大的相似之处。萨特说，他在八、九岁的时候同上帝有着一种友好关系，他13岁那年，一个思想突然闪现出来，他对自己说：“上帝并不存在”，从那以后的60年间，他再也没有对自己提出过这个问题，他同时又说：“在我看来，一个人即使不相信上帝，关于上帝的思想因素仍然会残留在我们身上，使我们以某种神学方式看待世界。我觉得自己不是出现在世界上的一堆黄土，而是一个被期待、被预想、被唤起的存在。总之，是一个似乎仅仅来自创造者的存在；而这种创造了我的创造之手的思想使我回归到上帝”。

伯格曼和上帝的关系，其实在很大程度上跟他与父母的关系非常近似，其中始终包含着一种复杂的、难以言表的痛苦和矛盾——他感觉被抛弃，所以产生了仇恨，但这种仇恨的动机，却又并非完全出于理性，而恰恰是不愿意被抛弃，内含着一种童稚式的渴求，仇恨中更多的是一种哀怨，是关于“为什么”的诘问，他一只手在拼命地把上帝往外推的同时，另一只手却又下意识地拉住上帝的衣襟。他在《第七封印》中借骑士之口，在教堂的告解中说得再明白不过：“我们想去相信，却做不到”，他想把上帝从心里拖出来，但又摆脱不了他，他希望上帝能够伸出他的手，现出他的脸，并且和他说话，但是他好象根本不存在，他要的是事实，不要信仰，他要上帝用看得见的事实向他提供确切的证明，让他相信。

伯格曼又何尝不希望《圣经》里记载的那些神迹能够在现实中出现，就像他希望自己的父母能够确切地把他搂在怀里，对他说一句“孩子，我们爱你”，哪怕这样的事实就显示一次，他从此就定会抓住这样

的信念，再也不松手。可是没有。一个在记忆中搜索不到爱的人，总需要抓住点什么，因为他已经是“万物皆空”了，他比任何人都需要哪怕是最微弱的证明，他需要抓住哪怕是丝丝屡屡的事实，以让他的信仰有所附着，有所依靠。对于伯格曼来说，最残酷的是，上帝不给他一砖一瓦，却逼迫他建造信仰的空中楼阁，这需要多么巨大的精神、勇气和力量，所以他对上帝心怀怨恨，在《犹在镜中》里，甚至将上帝变成一只可怕的蜘蛛，在他的“沉默三部曲”中，他割断自己与上帝的联系的同时，开始建立起用爱来代替神的思想，从中我们可以发现两点，一是他仍然渴求心中的神，而不想让神位空在那里，二是他的这种替代的愿望极难实现，爱对他来说同样是一座空中楼阁，一个确切的证明就是，在他之前或之后的几乎所有电影中，爱几乎都未能双向地实现。

四个“斯”的四位一体

欲深入了解一位大师的内心世界及其艺术创作，其思想的传承者、灵魂的向导和同路人，往往是一面重要的镜子。伯格曼最喜欢的作家是陀斯妥耶夫斯基和托尔斯泰，最喜欢的剧作家是斯特林堡，最崇拜的导演是塔科夫斯基——可以说，他是这四个“斯”的四位一体。

陀斯妥耶夫斯基不是一个虔诚的宗教徒，他说，关于上帝的存在这一个问题，有意无意令他“苦恼了一辈子”，他在信与不信之间徘徊。他说过一句非常著名的话：“如果上帝不存在，那么一切都将是容许的”，这句话被萨特引述为存在主义的起点，萨特说：“的确，如果上帝不存在，一切都是容许的，因此人也就变得孤苦伶仃了，因为他不论在自己的内心里或者在自身以外，都找不到可以依靠的东西……另一方面，如果上帝不存在，也就没有人能够提供价值或者命令，使我们的行为合法化”。斯蒂芬·茨威格在给陀斯妥耶夫斯基写的传记中，这样评价这位俄罗斯的苦魂：“从痛苦中产生对痛苦的爱，用痛苦的烈焰温暖着他的时代和人世”。

托尔斯泰对于宗教的信仰历程同样痛苦、复杂和曲折。他在《忏悔录》的一开头就这样写道：“我接受了东正教的洗礼和教育。从童年开始，连同整个青少年时期，人们一直以这种教义对我进行教育。可是当我18岁，念完大学二年级时，我对教给我的一切都不相信了”，但他说他总还有某种信仰，只是究竟信仰什么，他怎么也讲不清楚。后来他开始理解，“在宗教信仰提出的答案中包含着人类最深刻的智慧，我没有权力以理性的原则否定它们，而主要的是，只有这些答案才回答了生命问题”，于是他准备皈依任何一种宗教信仰，但是尽管他做出一切可能的让步，避免争论，他仍然不能接受他圈子里那些人的宗教信仰，他明白了他们的宗教信仰只是一种伊壁鸠鲁式的安慰和娱乐，于是他开始和贫穷、朴实、没有学问而有信仰的劳动人民接近，他们

了解生和死的意义，安详地劳动，忍受贫困和痛苦，活着或死去，并在其中看到善，而不是虚空，他的生活由此也发生了激变。

这两位大文豪的宗教信仰，其实都在不信之中，执著地追求着信靠，在孤苦中艰难地寻找上帝带来的光亮，而伯格曼又何尝不是如此？他的制作人说："伯格曼怀疑上帝的存在，他丧失了信念，他是一个探索者，终其一生他都是一个探索者"，这就是他的绝望和残酷，同时又可以给人带来温暖的原因。他的信仰出口，虽然没有托尔斯泰表达得这么明确，但是显然可以从中看出受到托尔斯泰思想的影响，我们可以发现，伯格曼影片中的主人公，从《野草莓》、《婚姻生活》里的教授，《犹在镜中》里的作家，《狼之时刻》里的画家，到《秋日奏鸣曲》里的钢琴家，这些中产阶级知识分子，他们事业成功，但人格残缺萎缩，几乎无一例外地陷入了巨大的感情危机，但是另一个与其身份地位悬殊极大的人物系列，从《夏夜的微笑》中一对得到幸福爱情的仆人，到《呼喊与细语》中善良忠实的女仆，他们不仅人格健全，而且都充满了生命力，《第七封印》中有一对乐天单纯的马戏团夫妇和他们的孩子，最后在末日审判中，惟有他们能够幸免于难，两组人物间命运的对比、反差，显得意味深长。

托尔斯泰在50岁的时候想到过要自杀，但又没有下决心实行，并且痛苦于自己的极端软弱、极不彻底，后来通过和朴实的劳动人民接触，心里有个声音对他说道："活下去，寻找上帝，没有上帝的生命便不会有了"，此时，"心中和我周围的一切从来没有这样亮堂过，这光明从此没有离开过我"。伯格曼比他更早地想到自杀，但是同样没有实施，他们的得救，其实都是因为同一个原因，那就是始终没有彻底放弃对信仰的追寻，他们最后都选择了接受生命。

伯格曼将戏剧比作他的妻子，而电影则是他的情人，他最喜欢的剧作家是被尊为"现代戏剧之父"、"先锋派戏剧鼻祖"的斯特林堡，他最喜欢他的一部剧作是《一出梦的戏剧》，他说自己所有作品想要表达的事物在这部戏里都能找到，可见斯特林堡对他的思想和艺术的全

面影响。该剧从梦中窥见了虚伪的现实，剧中人不断重复的一句话：“人真可怜”，是如此的振聋发聩。斯特林堡自己说过，人活着必遭蹂躏，他对人与世界“恶毒”的诅咒，他剧作中对人的灵魂斗争的深刻具体的描述，极大地影响了伯格曼，伯格曼在自己的电影和《魔灯》一书中，曾多处引用过斯特林堡的话。斯特林堡经历过3次失败的婚姻，他对爱情既怀着极大的痴狂，又抱有极大的怨恨和嫌恶，“他极端崇拜女性，但他也残酷地迫害她们。他对女性总是同时抱着极端的态度。他的心灵是百分之五十女人与百分之五十男人的混合体”，这是伯格曼对斯特林堡的评价。伯格曼在婚姻经历上破了他的记录。斯特林堡说：“我觉得我似乎在梦中行走，是创作还是生活，我无法区分；但是当我马上就要清醒的一刹那，我不是陷进因受良心责备而发疯的泥坑，就是想自杀”——又是自杀。他的这番话，几乎道出了伯格曼电影创作和生活的全部心声。伯格曼也是“住在梦里”的人，他电影的梦幻特质，受到了斯特林堡和塔科夫斯基的双重影响，关于塔科夫斯基，将在后文中予以论述。

人格中心被恶魔占据

伯格曼一直留驻在童年，他深陷其中，一辈子都无法走出来。他的戏剧、电影、电视这三大系列的作品加起来，都无法宣泄和偿还童年对他的负债。假如不去了解他童年的成长经历，那么将会很难理解他的影片中，为什么会饱含有如此巨大的痛苦和怨恨，它们掀起的阵阵恶浪，定会令你猝不及防。他1986年完成的自传《魔灯》，就是一部忏悔录，他在书中不惧暴露出一个灵魂千疮百孔的阴暗和丑陋的自我，虽然这样的暴露可能还不够全面彻底，但已经足以为他所有的影片提供了一把钥匙，这把钥匙将开启他影片中所有的晦暗和艰涩，读这本书的时候，你会觉得自己的手掌里，像是捧着一颗跳动的、血淋淋的心脏，既恐怖，又温暖。

伯格曼说，在他的世界里，爱是不存在的，他已经忘掉了童年世界里的爱是什么滋味，他对任何人或任何事物都感觉不出有爱，甚至对他自己也是如此。

他出生于一个牧师家庭，从小就被灌输罪恶、忏悔、惩罚、宽恕以及谦恭等观念，父亲“一天到晚在教堂里大谈上帝的爱，可是在家里却绝口不谈，大家之间只存在着怨恨”，母亲红杏出墙，父母离婚的争吵，催毁了伯格曼对上帝和爱的信仰。他跪下来向上帝祈祷许愿，只要父母能够和好，连他最喜欢的放映机和影片都可以统统不要。

他的父亲不苟言笑，神经质，暴躁易怒，常常对伯格曼进行各种严厉的惩罚，包括鞭打，把他关进橱柜（这段经历和感受，被写进了《狼之时刻》、《芬妮和亚历山大》等影片），为了驱散恐惧，他在橱柜里面往墙壁上打红绿手电，想象成在电影院里看电影。他小时侯曾经“疯狂地”（1999年一次电视访谈中的用词）爱他的母亲，但他的这种挚爱之情，却成为经常困扰着母亲的一个负担和累赘，甚至让她感到恼怒（《秋天奏鸣曲》中写进了类似经历），他对爱充满渴求却

又无法得到，幼小的心灵中即充满了怨恨和叛逆。他与哥哥、妹妹的关系充满了敌意、憎恨、隔阂和疏远。

因为得不到关爱和温暖，他从小就爱幻想、爱撒谎，父母被他的慌话和幻想搞得不胜其烦，为此还带他去看儿童心理医生，他自己也无法将外在的我与真正内在的我截然分开，这种人格上的分裂严重影响了他的生活，以致于长大成人之后，依然无法消除。他和父亲之间的冲突在他大学决心辍学时爆发，父亲动手揍他，他不甘示弱地回敬了一拳，然后愤然离家出走，觉得像是解放了，这一出走竟达数年之久。他的出走，加上哥哥企图自杀，妹妹堕胎，全家陷入一片混乱。

一个危机重重、没有爱的家庭，无异于地狱。这令他养成了对灾难有着高度准备的近乎病态的恐惧心理，他“试着去准备一切并预见一切能想到的灾祸”——这是人格核心受到致命攻击所造成的一种典型的悲剧心理，而且一旦破坏，很难重建，对于灾祸的不健康的心理预期，必然引来真正的灾祸，令命运陷入恶性循环。他还长期为各种病痛所折磨，包括被失眠，以及失眠所带来的焦虑、悔恨、愤懑、懊恼等情绪所困扰，脾气因此变得暴烈，他将焦虑说成是他终身的忠实伴侣，“整个从我父母遗传而来，占据着我人格的中心，像恶魔，也像朋友，不断激励着我生存下去”。对于《狼之时刻》中出现的恐怖城堡、恶魔和食人族，他说：“我的出身背景，无疑具有取之不尽的素材，可以用来大书特书神经兮兮的恶魔”。

伯格曼自身遭遇的灵与肉的双重困扰，令他在影片中塑造了一系列带有极强隐喻色彩的“病人”角色：《犹在镜中》里的精神分裂，《沉默》里的严重肺病，《呼喊与细语》里的垂死、自残，《秋日奏鸣曲》里的语障、瘫痪，另外《面孔》、《沉默》、《面对面》、《假面》、《芬妮与亚历山大》等影片里，都出现了人格分裂的角色，他习惯使用的面部特写，令我们无可回避地直面人物痛苦、扭曲、变形的“肌肉风暴”，他们撕心裂肺的绝望呼喊与哀号，仿佛来自

地狱深处——残疾和病痛，成为内心巨大痛苦的隐喻，揭示了人类肉体和情感的双重绝境。

不光是病态、残疾和病痛，伯格曼脑海里还盘旋着死亡的魔影，他自称对死亡的恐惧和他的宗教信仰有关。他从小就经常思考死亡这件事，并一直不时有厌世的想法，尤其是他年纪更轻、被他称为“内心为恶魔所困之际”。他一生中曾有过两次自杀的念头，有一次还差点实施，他的《第七封印》中，即出现了脸色阴森苍白、从头到脚蒙着黑袍的死神，他在谈论该片时说：“我记得自己一直很怕死，这份恐惧与日俱增，到了二十几岁的时候，简直到了无法忍受的地步”。一次生病动手术，因麻药使用过量，导致他昏迷，这一经历使他有了死亡的经验，同时又成了他从死亡恐惧中的一次解放。后来他说：“一个人若不自杀，就该接受生命。自杀和接受，二者选其一。我现在选择接受”。1999年，81岁的他已经可以很从容、坦然地说：“我不怕死，相反，我对它感兴趣”。

爱的奥斯维辛·人性的孤岛

伯格曼的影片为爱设置了一个奥斯维辛式的情境，无论是家庭亲人之间，还是夫妻之间，爱在他那里都成为一种囚困、伤害，一种相互折磨的感情冷暴力，所以他几乎从来没有拍过真正意义上的爱情片。他说："我不信任何人，也不爱任何人，我只关心自己"。在《秋日奏鸣曲》、《婚姻生活》等电影中，有着婚姻经历的人却都说着同样的一句台词："我从来就没有爱过"。伯格曼描述《婚姻生活》中一对夫妻时说："两人无法分开，也无法在一起生活，彼此对对方做出各种残酷的伤害，只有处在这种情况下的两个人，才可能变得这么狠"，他还在片中引用了斯特林堡的一句话："有什么比夫妻相互憎恨更可怕的事情吗？"他又如此概括《傀儡生命》："两个被命运结合的人，既分不开，在一起又很痛苦，徒然是彼此的桎梏"——这就是伯格曼的爱情，而即使是亲情之爱，也同样如此：《沉默》和《呼喊与细语》中的姐妹，《秋日奏鸣曲》中的母女，从《野草莓》到《萨拉邦德》中的上下三代人，家庭这一人类爱的港湾，在他那里，依然是可怕的集中营。

伯格曼的婚史洋洋可观：第一次婚姻1943—1945年，第二次婚姻1945年—1950年，第三次婚姻1951年—1959年，第四次婚姻1959年—1969年，第五次婚姻1971年—1995年，其间还穿插了包括他和自己的御用女演员丽芙·乌尔曼、碧比·安德森在内的数段情史。在谈到第四次失败的婚姻时，他说："我们都在寻求自我认同和生活的安全感，并且不断努力地取悦对方，我们都戴着假面具在生活，只是这个虚伪的面具并没有维持多久就粉碎无遗……两个孤独的个体的存在是一个不容否认的事实，这是另一次失败的结合"。1978年60岁生日时，他在第5任妻子的安排下，首次与9个子女欢聚一堂，这些子女此前互相都不认识。值得注意的一点是，伯格曼在《魔灯》里对自己担当父亲一职只

字未提。他曾经对孩子说："对不起，我是个不合格的父亲"，孩子接着他的话说："不合格的父亲？你根本就不是一个父亲"。

一个从小没有得到过父母温暖的孩子，他一定非常渴望得到别人、尤其是女性包含着温柔母性的爱，但他又一定是不懂得爱、也不懂得如何付出爱，他的爱是一种单向的索取，是一颗孤独、受伤的灵魂在寻求安全感，这就是伯格曼不停地结婚、离婚的原因，也是他不停重复的悲剧，和他电影所揭示的爱的悲剧的全部根源。他第5任妻子、也是和他的婚姻维持得最久（25年）的女人，伯格曼说她长得很像自己的母亲，从中可以看出他复杂的恋母情结。而身为一个父亲，他自己从来没有得到过父爱，又哪里会有爱的付出?

对于一个人格破碎，看见自己觉得恐惧、可怜且憎恶的人来说，他要付出或得到健康的爱，都将是一件十分艰难的事。存在主义心理学家罗洛·梅指出：健康的爱是健康人格的一部分，这也是众多哲学家、心理学家论述过的话题，弗罗姆在他的代表作《爱的艺术》一书中指出：爱并不是一种可以与人的成熟程度相脱离的、并能让所有的人都可以轻而易举地得到的感情，如果不在发展自己的全部人格上付出努力，如果不能使自己的潜在能力达到创造新人格的倾向性，那么你对爱的任何一种目标都不可能得以实现，他说，爱来自于你是否有能力关心人、尊重人，是否对人负起责任心，是否真正地了解人，如果一个人有能力了解爱的内涵，并能卓有成效地爱，那么，他既会爱自己，也会爱别人；否则，那他就是没有能力爱。

丧失了爱与被爱的能力，剩下的只有伤害、仇恨，伯格曼和他影片中的主人公们，不幸就不幸在这里。尼采曾说："人格上的缺陷到处寻求报复；一种孱弱、无力、毁灭、自我否定和自我背弃的人格，不复能做成好事"，他提醒人们："有谁憎恨自己的，我们必须提防他，因为我们将成为他的苦恼的牺牲品或报仇的对象"，因此，心中缺少爱的人，会不自觉地把和他交往的所有人，把整个世界，都作为他复仇的对象。

伯格曼屡次提到自己的失败，而且是彻底的失败，这和他艺术上的辉煌和成功形成了强烈的反差。他如此总结和反思自己的人生：“我独身一人，结过几次婚，耗去我不少钱。我有许多子女，我和他们不太熟，有些甚至完全不认识。作为一个人，我彻底失败，因此转而努力当个优秀艺人”，在另一次电视访谈中被记者问及作为一名不合格的父亲有没有罪恶感时，他说：“我的罪恶感多得数不清。当我放弃罪恶感时，我决定成为这个世界上最成功的人。我用事业上的成功，来弥补做人的失败感”——《野草莓》中的男主人公伊萨克教授，就是最典型不过的这样一个人，伯格曼在谈到他时说，他“外观上像我父亲，其实彻彻底底是我……我在37岁时断绝人际关系，阻隔于人际关系之外，自以为是，自我封闭，彻底的失败；虽然我在社会上成功了，人聪明，井然有序，又有纪律”。影片也表达了这样的意思：一个人在事业上再成功，都无法弥补做人上的失败，和感情的缺失。

电影，有段时间被伯格曼“当作寻求清净的唯一避难所，在那儿可以躲避恶魔，独自游荡于黑暗之中”。用手电制造出来的电影幻想，在他小时侯被父亲关在橱柜里时，帮助他驱散了黑暗中的屈辱和恐惧；用士兵玩具从哥哥手上交换来的一台以煤油灯作为光源的简陋的电影放映机，作为神奇的“魔灯”（在《芬妮与亚历山大》中出现过），又点燃了他对于电影的梦想，从这里，我们还可以找到他电影中梦幻的起源，电影成为他躲避和隔离现实的工具。

孤独、痛苦的灵魂，必然会本能地寻求逃避和隐匿，另一位非理性主义电影大师安东尼奥尼的影片中，也多次涉及这个主题。《羞耻》中的一对夫妇处于几乎与世隔绝的隐居状态，《假面》中的女主人公突然失语，并且隐匿在医院和荒岛，《狼之时刻》中的男主人公突然失踪……《犹在镜中》、《假面》、《羞耻》、《安娜的激情》等多部影片中，人物又都置身于一座孤岛，它成为伯格曼电影中一个最大的隐喻。这座神秘的孤岛叫费罗岛，是大西洋格特岛的一个不对外开放的岛中岛，位于斯德哥尔摩东南部，伯格曼1960年为《穿越黑

暗的玻璃》选外景时和它一见钟情，感觉终于找到了他真正的家，1966年拍《假面》时他决定在这里定居，过他的下半辈子，他将这里作为自己“安身立命之处和休憩放松的避难所”——他有两个避难所，一个是电影，一个是费罗岛。他在这里和女演员、情人丽芙·乌尔曼同居了5年，费罗岛成了他们的乌托邦。伯格曼1982年宣布退出影坛至今，一直隐居在费罗岛，拒绝参加任何电影活动，他在小岛上走来走去，经常一整天不跟任何人讲话，他非常迷恋这里，因为只有这里才可以让他享受到他所需要的宁静，正如《安娜的激情》中的男主人公所说：“我要找回失去的孤独”，伯格曼的一生，注定要独自退守孤独，这是他的宿命。

梦幻与现实·时间与记忆

伯格曼说："我在零散的时光中漫游。事实上我一直住在梦里，偶尔探访现实世界"。他认为，电影不是一种纪录，而是一种梦幻，作为现代非理性主义电影艺术家，他的影片具有非常突出的梦幻特质，他和费里尼、布努艾尔、塔科夫斯基、黑泽明等人，是少数几个能在银幕上出色表现梦境的电影大师，他说他的电影从来无意写实，它们是镜子，是现实的片段，几乎跟梦一样，他和他许多电影里的人物，都游走在梦幻与现实之间。银幕上的"天生谎言家"费里尼，将梦视为"惟一的现实"，他说："伯格曼是一个真正的电影人，他使用任何手段，甚至幻觉，这是一种深奥的幻觉主义，它能够以一种欢快的方式呈现重重问题、令人不安的现实。伯格曼与我惺惺相惜"，而伯格曼称对他的景仰永无止境。

现代非理性主义思潮的兴起，同西方人的精神危机紧密相连，它注重对深层心理的分析或描述，所以很多现代非理性主义哲学家同时又是心理学家。梦幻在伯格曼那里，不光是他的一种电影语言和表现形式，它还具有一种心理救赎意义，电影这个神秘虚幻的世界，为他提供了灵魂的避难所。关于梦幻的心理起源，伯格曼本人的一段自白也为我们提供了解释："我记得我渴求引起大人注意我的存在，从不觉得别人对我的注意已经够了。当现实不再足以应付所需，我开始幻想，向同辈编造有关秘密探险的疯狂故事。那些讨人厌的谎话，每一回都遭人质疑而无所遁形（在《芬妮与亚历山大》中，亚历山大两次编造的谎言都被凶恶的主教揭穿，后一次还遭到鞭打和关押——作者注）。最后，我不再搭理同伴，把梦留在自己的世界里。一个寻求和人接触，内心充满幻想的孩子，很快地变成受过伤害、爱做白日梦而且狡猾的人……怀着幼年时期的饥渴，我投身于自己选定的媒介，二十年来昏乱地供应梦想、感官经验、幻想、神智不清的妄念、神经衰弱、受约束的信念和纯粹的谎言，始终不厌倦"。

他最喜欢的斯特林堡的戏剧，就有一种神秘主义的梦幻色彩；他最喜欢的、被他称为最伟大的电影导演塔科夫斯基，用他那句著名的评价来说：“他创造了崭新的语言，捕捉生命一如倒映，一如梦境”，“他在梦幻的空间里优游自如，他并不诠释什么。问题是，他要诠释什么呢？他只是一个观察家，但他却让他的影像活动达到出神入化的境界。我穷毕生之力在轻叩那个梦幻世界的门扉。塔科夫斯基能够优游自如的世界，我却只能偶尔一窥其堂奥而已”。塔科夫斯基说，任何人只要愿意的话，都可以把他的电影当作一面镜子，在其中他会看到自己，而文德斯评价伯格曼的电影比镜子还好一点，从中可以看见我们自己，这是伯格曼和塔科夫斯基在梦幻表层之内的又一层重合，那就是现实中的真实。

伯格曼电影中的另一个重要元素是时间，这也可以被看作是他从塔科夫斯基那里受到的影响。他的很多影片，画面上都会出现时钟，《野草莓》、《呼喊与细语》、和《芬妮和亚历山大》给人印象尤深，这一频繁使用的道具，在影片中虽然和情节多半没有直接关联，但是别有深意。

时间关乎人的存在与记忆。胡塞尔关于内在时间、也即主观性时间的现象学研究，影响了存在主义哲学的时间观念的形成，并且直接开启了存在主义哲学家海德格尔的时间研究，他早期的成名作就叫《存在与时间》。海德格尔把人所具有的介入到世界中去、并在其中展开出自己存在的能力和倾向，统称为“烦”（Care），而“烦”之所以可能展开，在他看来，是因为人的生存具有时间的特征，生存就是向着将来的超越，因此关于存在的问题的追问，必须进到对时间问题的讨论。叔本华把生存的全部痛苦，归结为时间对我们的不停压迫，它使我们喘不过气来，并且紧逼在我们身后，犹如持鞭的工头，倘若什么时候时间会放下他悬鞭的巨手，那只有当我们从令人心烦的悲苦中完全解脱出来。伯格曼正是因一次手术麻醉过量而不经意地触碰了死

神之手，他如此描述当时的体验：“突然就和现实脱了节。时间都到哪里去了？就是那么万分之一秒的事。我猛然醒悟到：这就是死亡！”

记忆是时间的沉淀物。对伯格曼来说，童年的记忆始终是他创作的不竭推动力，他的两部经典代表作：《野草莓》和《芬妮和亚历山大》，都是由记忆构成的，伯格曼说，《野草莓》中的伊萨克老教授，其实彻彻底底是他自己，而《芬妮和亚历山大》中那个孤独的小亚历山大，同样就是伯格曼自己。伯格曼有个习惯，他从不保存任何东西，那是他一向的迷信，从中不难看出他对记忆的恐惧。塔科夫斯基对于导演工作的本质，有个著名的定义，那就是“雕刻时光”，他对于时间和记忆有过哲人般的精辟论述：时间是一种状态：其中的烈焰正是人类灵魂元神存活的所在；失去记忆，人类将成为幻象的囚徒，跌落时间之外，他将无法掌握和外在时间的关联——换言之，他注定要发狂。塔科夫斯基认为，时间感和导演与生俱来的生活体认牢不可分，看似技术化的电影剪接，在他看来是导演笔触的流露，呈现出他对电影观念的态度，进一步终极体现他的人生哲学，因为它是由影片段落中的时间压力所决定的。伯格曼的剪接风格朴素、凝滞、胶着，他往往采取戏剧式的疏离，阻止观众的全情投入，因此他的电影呈现出一种冰冷、沉郁的理性色彩，他的人生哲学从中也蕴涵其中，他的风格完全符合塔科夫斯基的观点：艺术家有义务保持冷静，他必须把自己的热情升华为像奥林匹克选手一般冷静的形式。伯格曼不但冷静，而且冷酷。

罗洛·梅在论及人与时间的关系时强调，人越是能有意识地控制和使用时间，超越时间的自我意识越强，那么时间就越能够给他带来无尽的成就和丰富的人生意义，否则他就可能成为时间的仆人，失去人生的方向，人只要还有自我意识，只要他不完全受病态的焦虑所控制而失去自由，他就永远在自我实现的过程中挣扎，永远在探索，永远在向未来前。沉湎于回首往事，就是罗洛·梅所说的病态的、非建设性的存在方式之一。伯格曼无法走出他的童年，正是被时间和记忆所困

扰，他的电影释放着他童年的梦魇，但是他又不甘沦为时间的仆人和记忆的囚徒，他在痛苦与绝望中不放弃挣扎，所以他既是一个病人，一个残缺者，但同时又依然是一个探索者。

生存、信仰危机(1)

A、《第七封印》：追问上帝，博弈死神

这部影片集中了伯格曼关于宗教信仰、关于生存与死亡这两大命题的哲学思考，是他创作生涯中最伟大的影片之一，也是他本人最偏爱的少数几部影片之一。影片以14世纪中叶为背景，男主人公布洛克骑士和他的随从琼斯，历经长年累月的十字军东征，终于疲惫地回到故乡瑞典，而此时可怕的瘟疫正在这片土地上肆虐，伯格曼在片中描画了一幅末世图景，然后让布洛克面对上帝的缺席和沉默去反思自己的宗教信仰，面对死神去探寻生存的意义——还有什么比这样的处境更绝、更典型?

本片片名出自《圣经·启示录》：打开第七封印，意味着末日审判的来临。影片首尾呼应，开头用了旁白，结尾则通过骑士的情人捧读《圣经》，道出了令人恐怖的人类末日。伯格曼拍摄本片时的思想背景，是“仍然为宗教问题所苦，夹在两种想法当中，进退不得”，他仍然抱着孩提时残存的虔诚信仰，天真地相信有奇迹似的救赎存在，他说，这绝对是他最后一部讲信仰的电影，因此片中充满了生命力和意志力的基调。

骑士布洛克在追寻信仰之路上疲惫不堪，回到故乡时却又遭遇死神，他的肉身与灵魂，都被逼到了绝境，尽管他已经没有这个能力像堂吉诃德那样去冲杀，但面对死神，他坦然说道：“我的身体是恐惧的，可我的灵魂却是安静的”，他提出和死神对弈，以延缓自己的死期，死神一路紧随，于是，影片在样式上成了“公路片”——布洛克在他人生的最后旅程，以他从死神手中争取来的最后的时间，来探索生命的意义，以及救赎的可能，他对于生命、上帝与信仰，发出了一连串浮士德式的追问。

伯格曼并没有回避布洛克对于死亡的恐惧，这在很大程度上也缘于他本人的“怕死”，他说一直到他在本片中鼓起勇气，将死神装扮成

一个小丑，他才算是踏出了克服死亡恐惧的第一步，这让布洛克的形象更贴近普通人。布洛克经过一所教堂时，进去告解说："我的心是空的，空心如明镜。别人的漠不关心使我自闭，我活在鬼魂的世界里，变成了我自己幻觉的囚徒。我不想死。"而此时站在隔壁聆听他这番话的人，不是牧师，而恰恰是死神。

布洛克的告解，作为全片中最重要、最大段的内心独白，如同天问：

"以感觉去构想上帝是否很难？为何他要隐藏在无用的承诺、无形的诡秘中呢？当我们连自己都不信时，我们怎么去相信他？我们想去相信，却做不到，我们这样到底会变成什么样子？那些现在和将来都不信的人又会变成什么样子？为何不能除去我体内的神？为何他继续以痛苦和羞辱的方式存在？我想把他从我心里拖出来，但他却以愚弄式的真实存在着，我根本摆脱不了他。我要事实，不要信仰，不要猜测，只要事实。我希望上帝能伸出他的手，现出他的脸，并和我说话，但他是不会说话的，我在黑夜里对他哭诉，但那里好象根本没有他的存在，生命是种无知觉的恐怖的东西。延缓死亡使我能去执行一个非常重要的使命，我的整个生命犹如一场无意义的探索，但我想用延缓的生命去成就一个辉煌"。

他摸着自己的手，脸上突然浮现出激动的笑容："这是我的手，它还是能动的，我的血液还在流淌，太阳仍然挂在头顶"——他在触摸死亡的同时，也不经意地触摸了生命，他惊叹生命的神奇，并且学会感恩于生命。

死神不但偷听了布洛克内心的全部秘密，还狡猾地套取了他的棋路，显然，他们的这种对弈，力量对比悬殊。对于死神来说，他只不过是想好奇地看看自己给布洛克的这最后一点时间，对这名骑士到底有什么意义——这是影片的核心所在。死神刚开始要对布洛克张开他的黑色斗篷时，布洛克让他等一会儿，他回答："人们总是这么说"，确实，没有人会心甘情愿地跟着他去，而他同意与布洛克对弈，并不

意味着如布洛克要求的那样："如果我赢了你，你就放过我"， 死神即使输了棋，也会毫不留情地翻脸，因此，影片的全部主题，都集中在死神最后在棋盘上将了布洛克的军之后，对他的那一问："延缓生命为你带来了什么吗？"布洛克肯定地答道："是的"， 死神说："我很高兴。下次再见就是丧钟为你和你的朋友敲响的时候"。

在影片中，掌管生、掌管拯救与赦免的上帝沉默与缺席，惟有死神频繁出没，忙碌于人世。死神的任务，就是按照传说中的生死簿上每个人的时辰，或称大限，收取人的性命，但是他和布洛克的对弈，不是全无意义，布洛克也给他的好奇提供了一个答案，使他明白了他即使掌管着人类的死，但是就在这一绝对权限上，他发挥的作用其实也是相对有限的——在上帝袖手旁观的时候，你可以夺走我的性命，但是无法夺走我的灵魂，无法夺走我生命的意志、力量、尊严、价值、意义。布洛克其实是代表人类给死神上了一课，让他对人类的生命怀有敬畏。

影片中的每一个角色都有着?自不同的信仰和代表性。布洛克的随从琼斯，征战归来后就立刻变成了怀疑主义者和虚无主义者。正因为完全摆脱了信仰，他表现出和布洛克不同的情绪和性格。他一路哼着黄色小调："我躺在妓女的双腿之间，那就是你我这样的人应该呆的地方"，言行中充满了玩世不恭，后来他遇到神学院的雷夫，他10年前欺骗布洛克去参加东征，琼斯一怒之下差点杀了他。另外一个细节就是，他去帮助一群士兵将囚车推出泥潭，暗示一个人失去信仰，在蒙蔽了正义与良知的愤世和仇恨，在以快乐为表象的颓废和堕落中，很有可能会不自觉地走向危险的反面。

除了布洛克和琼斯这一主一仆之外，影片中最重要的一组人物，是马戏团小丑约瑟夫、他妻子玛利亚、他们出生不久的孩子迈克这一家三口，正是从他们身上，布洛克受到了生命的启迪。约瑟夫浑然不为笼罩在世人头上的死亡阴影所动，依然保持着他快乐的天性，他的快乐和琼斯的快乐不同，其中包含着人性中可贵的单纯和天真。他也

喜欢唱歌，那是他自己作曲，内容是歌唱耶稣和天堂，歌唱春天。他眼前总是出现幻觉，比如一开始他看见了圣母玛利亚在草地上搀着一个孩子学走路，还对他嫣然一笑，在那幸福的一瞬，他的眼睛湿润了。妻子笑他总做白日梦，但是觉得他很可爱，两人相互恩爱，在歌声中看着自己的孩子在阳光下的草地上爬行——伯格曼饱含感情，并且带着无限的向往，在镜头中展示这种既平凡世俗，又超凡脱俗、与世无争的幸福时，竟然表现出了他罕见的理想主义和浪漫主义色彩，他将约瑟夫美丽的妻子和圣母玛利亚同名，从中也可以他的偏爱之情。

约瑟夫一家生活贫困，居无定所，随着简陋的大棚车四处流浪漂泊，仿佛生活在大自然的怀抱，他们的生命力却是如此坚强、旺盛。一次约瑟夫在外面被一群恶徒欺侮和殴打，回来时却不怒不怨，他和妻子在草地上，用新鲜的野草莓和牛奶热情招待布洛克那一场戏，依然带着动人的童话般的天国色彩，那种纯洁、安详、宁静，对于布洛克这颗疲惫、困惑、恐惧的心灵来说，最适合不过。布洛克被深深打动了，他为之前自己在教堂里发出的“太阳依然挂在头顶”那种发自内心的生命的惊喜，找到了对接。后来他和琼斯护送他们一家穿越森林，视他们如同家人，又如同是护卫自己重新捡拾的信念。人有了知识和金钱，往往便远离了这种幸福，约瑟夫一家接近自然，代表着一种质朴的信仰，代表着生命的返璞归真和最初的活力。最后的末日审判中，与其说是死神对他们网开一面，不如说是伯格曼选择了让他们成为人类有幸保存下来的惟一一个完整的家庭，他从朴实的劳动人民身上寻找到生命的智慧和信仰，寻找到生命的意志和爱，与托尔斯泰的救赎之路一脉相承，只不过这样的救赎并没有能够支撑他多久。

片中神学院的教士雷夫，完全是一个猥琐的反面形象，从中也可以看出伯格曼对宗教的失望。他丧失了信仰，沦为从死人手中偷窃事物的贼，被一个女人发现后还卑鄙地威胁她不许说出去。他被琼斯教

训一顿之后，不知悔改，后来又煽动村民威逼戏弄约瑟夫为他们表演，琼斯再次出现，将他双眼刺瞎。

生存、信仰危机(2)

那位被无知的众人当作传播瘟疫的女巫而烧死的无辜少女形象，依然隐含着伯格曼对于上帝的质疑，她是如此的纯洁，但是上帝却并未施以援手，布洛克说：她的恐惧就是我们的恐惧。

布洛克的情人凯琳，是和玛利亚属于同一类的善良、温柔、忠贞、带有强烈理想化色彩的女性。布洛克最后回到家乡，其他人都躲避瘟疫去了，惟独凯琳独自在家等待他的归来，她以圣母的口吻慈爱地对他说："我现在终于看到深藏在你眼睛背后的，是很久以前离开的小男孩"——这是对布洛克受到约瑟夫一家的感染，内心恢复了纯洁和天真的肯定。临近结尾时，凯琳为围坐在一起的大家诵读《圣经·启示录》中关于开启"第七封印"的内容，也别有深意，她用自己的镇定驱赶众人的恐惧，当死神出现在她家门口，她显得最为平静，主动迎上去对他说："欢迎你来我家，早上好，尊贵的神"。

影片最后以幸存的约瑟夫眼前再次出现的一幕幻觉收尾：天边山脊上，黑云阴沉，死神带领一群流民，让他们手拉手排成队，跳起了死亡之舞，他们从黎明的曙光中离开，踏着庄严的舞步，向黑暗的地方走去……

每个人从出生之日起，就开始了和死神的对弈，虽然这样的对弈毫无悬念，死神必然是最后的赢家，但是我们同时必须明白的一点是，正是由于死神的存在，才使人类的生命存在着意义，因此，人生的全部精华，也正体现在这对弈的过程之中，在死神的步步紧逼之下苦思棋路，同时也是寻找灵魂之路，追问信仰之路。

B、《野草莓》：一个老人的反省、忏悔与救赎之旅

这部电影是一个在事业上步入辉煌顶峰的78岁的老人，通过一系列的梦境和幻觉，对自己在做人上彻底失败的一生，所作的自我检阅，片中充满了深刻而感人的反省、忏悔与救赎意识。伯格曼在39岁

的时候，就把他本来似乎应该在70岁时拍的电影，提前拍了出来，从而提前攀上了他电影生涯的高峰。

伯格曼坦承：片中孤僻、冷酷、被阻隔与人际关系之外的老人伊萨克，外观像他父亲，其实彻彻底底就是他本人。贯穿始终的第一人称独白，使影片成为一部伯格曼真诚、动情的灵魂自传或忏悔录。其实从他任何一部电影中，我们都可以轻易地找见他本人的影子，而且是常常是不止从一个角色身上。《第七封印》中的布洛克骑着马，本片中的伊萨克开着车，两部影片在样式上都是“公路片”，主人公都是向死问生，在恐惧与焦虑之中，对生存与死亡、上帝与信仰作出痛苦的思考，对生命的价值与意义，对救赎的希望和可能作出终极的追寻。

伊萨克教授接到通知，准备去出席兰德医学院授予他荣誉学位的盛大典礼——影片的引子，被放在这样一个点上，意味着老人的功成名就，但是随后的主线脉络，便几乎完全甩开了这一条线，落在了他的感情和人际关系上，揭示出他人格上的巨大分裂。影片一开始就是老人出发前夜的一场梦，这场超现实的梦，拉开了伊萨克反省之旅的序幕：伊萨克在空荡荡的大街上迷路；街头的钟没有时针；前面出现了一个中年男子，他走过去拍拍他的肩，男人回头，他竟然没有脸，然后倒在地上，化成了一摊液体；一辆马车撞在了路灯上，后面的棺材掉到了马路上，撞开的棺材中伸出一只手，他凑过去一看，里面的尸体竟然就是自己，那只手突然把他抓住，要把他也拉进去……死神似乎在向他逼近，令他心生恐惧，而预感到生命即将走尽头的人，几乎无一例外地都会回顾自己的一生——伊萨克就这样上路了。

反省之旅的第一幕，是搭伊萨克车回家的儿媳妇玛丽安，在车上和他的闲聊。伊萨克直截了当地对玛丽安说：“我知道你不喜欢我，你从来就没有喜欢过我”，但是当他从玛丽安口中得知儿子伊沃德也恨自己时，他开始愣了一下，他想知道他们为什么会恨自己，玛丽安便开始也直截了当地揭露他：“你是个自私的老头，无情无义，只听自己

的，却从不听别人的，你把一切藏在你那古老的传统里，在你慈善的外表下你就像钉子一样顽固，但你永远骗不了我们……我不是憎恨你，我是为你感到难过”。令人吃惊的是，他们之间的这席谈话，竟是在平静、双方面带微笑，以一种近乎拉家常的气氛下进行的，这意味着两点：一是玛丽安已经看透了伊萨克，所以她超越了憎恨，二是伊萨克已经建立了牢不可破的心理防御机制。伯格曼曾对媒体解释过伊萨克·伯格（Isak Borg）的名字代表什么意思：他等同于IB，I代表Ice（冰），B代表Borg（瑞典文里是“城堡”的意思），合起来正好是伊萨克性格的写照：像冰一样冷酷，像城堡一样孤独、顽固，外人持任何武器都攻不进去。

反省之旅的第二幕，是怀旧。伊萨克把车开到了树林里的一幢老房子，自己生命的头20年，每年夏天都在这里度过。他眼前开始出现幻觉，过去的时光又一一闪现在眼前：他“看见”了自己年轻时秘密订婚的情人、堂妹萨拉，在草地上采野草莓?他的堂弟西夫里过来调戏她，将她的草莓打翻，他还“看见”了一家人为叔叔过命名日的热闹情景，他站在萨拉身边听她跟人议论自己，脸上浮现出一丝笑容。遗憾的是，萨拉后来还是嫁给了西夫里，这显然是伊萨克人生中一次重要的挫败。后来他又出现过一次幻觉——萨拉拿着一面镜子对他说：“你是个快要死的焦虑的老头”，她让他对着镜子笑，伊萨克吃力地挤出一丝笑容，却很难看，怎么也像哭，萨拉说：“你懂得很多，但你又一无所知”。这一幻觉揭示了伊萨克爱情失败、同时也是做人失败的根源。值得注意的是，镜子这一个意像在伊萨克后面的幻觉中再次出现，它是一个重要的象征——伊萨克在这一次反省之旅中，他实际上是不断地通过别人的镜子，照见了自己的失败和丑陋。

反省之旅的第三幕，是伊萨克身边突然出现了一个年轻女孩，奇怪的是，她的名字也叫萨拉，她个性活泼、开朗、快乐、奔放，无拘无束，和两个爱她的男友三人行，并搭上了伊萨克的车，他们的青春活力显然感染了阴郁沉闷的伊萨克，使他非常乐意和他们交谈。一路

上萨拉的两个男友为了上帝是否存在，以及对上帝的信仰（这个显然是萦绕在伯格曼自己心头的问题）争论不休，甚至还到山上去通过打架解决，伊萨克对此也不予置评。对这三个年轻人，他表现出了罕见的兴趣、慈爱和宽容，因为他自己从来不曾经历过这样的青春。有一个细节很能说明问题，伊萨克一开始蛮横地制止了玛丽安在车上吸烟，但是萨拉上车后嘴里叼个大烟斗，他却一句话也没有说。

反省之旅的第四幕，是路遇车祸。一对中年夫妇因为在车上争吵而险些撞上伊萨克的车，他们的车翻在了路边，无法继续行驶，于是伊萨克的车上又多了一对搭车人，他们上车后仍然争吵不休，终于被赶了下去。这对夫妇勾起的是伊萨克（同时显然也是伯格曼）对于自己父母无休止争吵的心理阴影。

反省之旅的第五幕，是看望独居的老母亲。玛丽安从伊萨克母亲身上找到了她儿子性格的出处，她对伊萨克说："见到你和母亲在一起的样子，令我感到震惊，我在想，这就是他的母亲——一个冰冷的老女人，比死亡更令人可怕，这就是她儿子，所以伊沃德也和你一样冷酷"。

反省之旅的第六幕，是他在幻觉中走进一个法庭，接受考试和审判，他屡出出洋相，并被判有罪，法官在判决书上给他列的罪名是：无能、自私、无情，并且说，这是他妻子的指控，然后法官把他带进了树林，让她"目击"了妻子（一出场时手里也拿着一面镜子）生前和别人的一次通奸，令他震惊的不是这一个难堪的事实，而是他妻子的一番话："我现在要是回去告诉伊萨克，我知道他会说什么——'可怜的女孩，我替你感到遗憾'，似乎他是上帝，然后我哭着说：'你真的为我感到难过？'，他说：'是的'，然后我再次请他原谅，他说：'你不必企求原谅，没什么要原谅的'，但他说的不是真的，因为他就像冰块一样冷酷，他的伪善令我恶心。他不在乎任何事，因为他太冷酷"。

生存、信仰危机(3)

反省之旅的第七幕，是关于玛丽安和伊沃德之间关于生孩子的争执，玛丽安向伊萨克转述两人的对话时，他第一次了解了伊沃德可怕的内心，也从儿子身上照见了自己。当玛丽安把自己怀孕，并且准备生下孩子的决定告诉伊沃德时，引起了他的强烈反应，他觉得生孩子是一件荒谬的事，因为他自己就是从地狱般婚姻中降生的不受欢迎的孩子，从小在冷漠和恐惧中长大，他对妻子说："你需要创造生命，我需要死亡，绝对的、彻底的死亡"。伊萨克是父母之间感情冷漠的受害者，而伊沃德又同样成了自己的受害者，不幸的命运在三代人之间像一根被传递的接力棒，它又伤害到了玛丽安，所以她想到自己体内的孩子，一定要停止这种可怕的"遗传"。

通过棺材中的自己、儿媳妇、自己年轻时的恋人、老母亲、三个快乐的年轻人、陷入婚姻战争的中年夫妇、妻子、儿子这八面镜子，裹在伊萨克灵魂外面的又厚又硬的IB（冰和城堡），终于一层层地融化、剥落，他照见了赤裸裸的自己，并且为已经度过的78年的人生感到汗颜。当他到了兰德儿子的家里，随后去出席辉煌隆重的典礼时，他的意识已经游离在仪式之外。这位既可恨又可悲，现在又开始变得有些可爱的老人，回家后开始了自身的蜕变：他先是向忠心耿耿跟了自己40年的女佣阿格达为早上的事情道歉，因为上路之前，他对她发了顿脾气，而现在他方才悔悟，阿格达对他的暴躁和自私，始终是默默忍受，在阿格达向他道晚安时，他让她直接称呼自己的名字。在临睡前，他把儿子叫到床头，和他谈起玛丽安的事，为陷入婚姻危机的他们充当调解人，然后又对玛丽安说了一句："我喜欢你"——这是他此生第一次对人说这句话，玛丽安亲吻了他，对他说："我也喜欢你"。伯格曼在影片中选择并达成了伊萨克与亲人之间爱的沟通与和解。

伯格曼谈到驱使他拍摄本片的动力，来自他尝试对离弃他的双亲表白他强烈的渴望。他试着设身处地站在父亲的立场，对他和母亲之间痛苦的争执寻求解释，他很确定他们当初并不想生他，“我从冷冰冰的子宫中诞生，我的出生导致了生理与心理的双重危机”。“我在寻找我的父母，却找不到他们”——伯格曼把他的这句话写进了伊萨克的独白，于是，他为影片设计了这样一个梦幻的结尾：萨拉牵着他的手，把他带到了一条美丽的河边，他看见自己的父母正在远处垂钓，他们朝自己挥了挥手，镜头将伊萨克两眼含泪的苍老脸庞，推成了特写，这个梦象征着伊萨克与父母的和解，象征着他最后的救赎，也表达了伯格曼内心相同的渴望。

伊萨克躺在床上的表情，带着一丝微笑，这一丝发自内心、发自生命深处的微笑，是如此的宁静、幸福和安详。现在的他，对于死亡已经没有丝毫的恐惧。

C、《处女泉》：“如果上帝不存在，那么一切都将是容许的”

伯格曼曾坦言本片的动机不那么纯正，因为当时他对上帝的观念早已破灭，宗教信仰在这部电影里只能算个装饰品，他真正感兴趣的是故事本身，但即便如此，他仍然“装饰”得很好。片中弥漫着浓郁的宗教气氛，罪与罚、罪与赎的主题十分突出，也正因为本片的拍摄背景：伯格曼的信仰已经破灭，所以他在本片中对上帝的态度，从质疑几乎升级为控诉。但是，伯格曼对上帝的态度始终是矛盾的，他对上帝再怎么表达失望和仇恨，他心里仍然难以摆脱上帝，正如萨特所说：一个人即使不相信上帝，关于上帝的思想因素仍然会残留在他身上，使他以某种神学方式看待世界。他越是为宗教信仰感到痛苦不堪，往往是他越需要上帝的支撑——这是贯穿于伯格曼崎岖坎坷的信仰之路的一条主线，也是理解他影片中宗教思想的关键。表现于这部影片中，其主题的核心意像——在结尾代表超自然神迹的“处女泉”，便是片中因复仇而背负罪恶的父亲对上帝一番痛诉、一番忏悔的结果，《第七封印》中的骑士布洛克在教堂的告解中，苦苦哀求上帝能

够现身，在这里也终于有了回应。伯格曼不信上帝，但他最终还是不得不“有求于”上帝，不得不为他的主人公企求上帝的宽恕和救赎，并不惜“人为”地让上帝显灵，从中不难看出他对上帝的期盼和渴望。

影片前面花了相当的篇幅，对天使般纯洁的凯琳和她一家人对于上帝的虔诚，作了充分的铺垫。故事选择了耶稣受难日，凯琳父母对着耶稣像默默祈祷，母亲还将蜡烛滴到自己的手腕上，用餐之前他们又率佣人祷告。这一天他们要让凯琳去教会献蜡烛，这同样是一件无比神圣的事，因此必须是处女才行，凯琳当天有点发烧，他们仍然哄她起来，母亲特意从箱子里拿出平时不让她穿的丝质刺绣连衣裙，它由15名处女精心缝制，另外配上披肩、白袜子、嵌珍珠的靴子，再为她梳好头，送她上马——这一切都充满了虔诚的宗教仪式感。与此同时，罪恶与不祥的阴影，其实也从一开始就笼罩在观众心头：凯琳家中的女仆、未婚先孕的英格丽，显然是不洁的化身，她自己没有父亲，她肚子里的孩子也没有父亲，她对这个世界充满了刻骨的仇恨，对凯琳也怀着疯狂的嫉妒，一直在暗中祈祷邪恶之神能够降灾难于她，凯琳的父亲从外面把她捡来，收留她在这里干活，但是她丝毫也不抱感激之情，她还在为凯琳准备路上带的干粮——一块面饼中恶毒地夹进了一只蟾蜍。凯琳对这一切浑然不觉，她还让英格丽陪自己一起上路，不料却踏上了一条不归路。

一路上赞美春天的歌声，还有大自然的美景，野花盛开的山坡，令美丽的凯琳如同穿行在天国，这依然是一个铺垫。三个邪恶的牧羊人在树林中盯上了凯琳，天真单纯的凯琳还热心地拿出自己的干粮，在草地上招待他们，却惨遭强奸，英格丽在不远处目睹此景，她手里拿着一块石头想扔出去，为凯琳解围，但内心潜伏的嫉妒，最终又让她把石头放了下来，她成了一名罪恶的旁观者，成了恶魔的帮凶——她呼唤的邪恶之神，此刻化身成牧羊人出现了，而三兄弟中最小的还是一个孩子，他在两个哥哥对凯琳施暴时，惊恐地躲在一旁，他想去阻止，但终于不敢，他所做的，就是在哥哥残忍地把凯琳杀死，并脱

下她美丽的裙子之后，为她的尸体撒上几把土，然后恐惧地逃开——此时，天空突然下起了雪。

伯格曼之前所有精心、刻意的铺垫，都是为了在这触目惊心、惨绝人寰的一刻，告诉观众：上帝面对这样一个如此纯洁、对他如此虔诚的少女，而且是在她去教堂礼拜的路上遇到这样的灾难时，却始终沉默和袖手旁观。

“如果上帝不存在，那么一切都将是容许的”。既然上帝不能对他的信徒施以援手，那么面对光天化日之下的罪恶，他的信徒只能违反他的训导，从而走向另一种罪恶：报复。凯琳的父亲对三个自投罗网的恶徒展开复仇之前，在他的责问下，英格丽讲述了自己目击的一切，并且向他忏悔自己内心的嫉妒和罪恶。父亲动手前先做了一件事，就是到外面砍倒一棵桦树，回家沐浴时用树枝抽打自己赤裸的身体——依然是一种宗教的仪式感，他把切肉刀插在桌子上时，镜头向上仰拍他愤怒的面容，此时，他已经成了把上帝放在一边的复仇之神，而《圣经》告诉人们：当你的左脸挨打时，你要把右脸也转过去让别人打。父亲把三兄弟锁在屋内逐一杀死的过程，和此前他们强暴凯琳的过程，显得同样恐怖，其中最小的男孩同样没有逃脱复仇，父亲看着自己沾满鲜血的双手，他握紧拳头，痛苦地闭上了眼睛，“神会原谅我的”——他只能如此为自己开脱。

在家人找到凯琳的尸体以后，父亲悲恸欲绝地跪在地上说道：“神啊，你都看到了吧，对无辜孩子的死和我的复仇，你为什么只是默默地看着，到底是为什么？我实在是无法理解。请宽恕我吧，否则我无法原谅自己，我会活不下去。我在这里发誓：因为我孩子的死，我要建造一所供奉神灵的教堂来赎罪——用我的这双手”。父亲没有因为上帝的沉默就将他抛弃，和他一刀两断，而是企求他的宽恕，并且要以对他的信仰来为自己赎罪，他的这番表白终于感动了上帝，当母亲抱起女儿的尸体时，她的身体下面流出了汩汩的清泉……

生存、信仰危机(4)

在这部影片中，伯格曼让上帝显示了他存在的证据，这缕“处女泉”洗涤了父亲和英格丽的罪恶，也恢复了家中所有人对上帝的信仰，它更像是伯格曼在上帝千呼万唤不出来之后的一个自我安慰，所以尽管他说当时他对上帝的观念早已破灭，但是影片的结尾还是给了人以希望和安慰，就像《第七封印》的结尾，死神给人类留了活口一样。

D、《犹在镜中》：爱是否就是上帝存在的证据

伯格曼的“沉默三部曲”，是他对上帝、对信仰的一次“总决算”，他没有抽象地探讨人与上帝的关系、上帝存在与否等命题，而是将这些命题结合在日常生活以及人际关系之中，来给出最现实的表达。《犹在镜中》是三部曲中的首部，伯格曼称他在拍摄这部影片的时候，那份孩提时代留下来的遗产或债务（指的是宗教信仰——作者注），已经处理完毕，他将所有由人类创造出来的神圣观念都看作是双面怪兽。

这是伯格曼第一部在费罗岛拍摄的影片，也是他第一部真正的“室内剧”，加上是他宗教信仰的转折点，意义不同一般。片中的4位主人公——正在写小说的父亲、作家大卫，患有精神病的女儿卡琳，女婿、医生马丁，儿子米纳斯，他们在孤岛上的生存，给人感觉如同上帝对人类的一次抛荒，那种孤绝的气氛油然而生，强烈的虚无和虚幻感——这也是片名所传递的意像，开头几秒钟的欢笑，并不能掩盖他们之间存在着的一种冰冷、隔绝、混乱的关系。

大卫埋头创作，他的妻子、孩子们的母亲缺席，当年他成名时，患精神病的妻子却不幸去世，但是成功的喜悦盖过了他的丧妻之痛，如今女儿的精神病仿佛是命运对他的报复。他是一位成功的作家，但不知道如何当一名父亲，他的身上显然有着伯格曼的影子，包括他叙述的一次自杀未遂的经历，也是伯格曼本人经历的移植。一次大卫在餐桌上拿出礼物分送给卡琳和米纳斯，本来是一件高兴的事，但是他

转身跑进房间，独自失声痛哭，因为他已经知道他的礼物不会让他们喜欢，等他哭完，又若无其事地走出去，家人之间的感情竟然冷漠、疏离到这种可怕的地步。他知道女儿的病已经无可救药，但是仍然冷静地把她病情的发展写进自己的日记，女儿对他来说，更像是他小说里的一个人物，即使女儿晚上失眠，夜游般出现在他房间，像孩子般坐在他腿上时，他们的距离看上去还是很远，直到最后，他才在女儿面前表露悔意：为了写作，他失去了很多。

卡琳是片中最重要的核心人物，她不知道自己已经活不长了，还是偶然偷看父亲的日记才得知这一残酷的事实；她和丈夫马丁没有感情，同床异梦；她和弟弟在一艘沉船上越过了身体的界线，背负了乱伦的罪孽。她惟一的寄托就是她的幻觉：她认为自己是被上帝选中的人。卡琳被伯格曼描绘成一个狂热的宗教分子，“一个带有宗教色彩的人格分裂病例”，她的“病灶”就是上帝，其具体病症是：深夜失眠，如游魂般走进一间空房间，从墙纸的裂缝后面聆听上帝的声音，等待着上帝的恩宠和召唤，但最后上帝终于出现时，却是一只可怕的大蜘蛛。卡琳说：“我看见了蜘蛛的脸，冷酷而毫无表情”——上帝和她父亲的形象几乎合二为一。伯格曼把卡琳的遭遇描述成：她完全被神掏空后，神却丢下疲惫不堪、不可能继续活在人世间的她，一走了之。伯格曼对上帝的厌恶，与上帝决裂的态度，从中得到了最直接的表现。她蜷缩在海边一艘废弃沉船的船舱里的镜头，令人心悸。这艘沉船，这座孤岛，都是一个象征，人被困在其中，无可救赎。

马丁虽然是名医生，但他对妻子的病却无能为力，晚上睡觉前他对卡琳说：我觉得你不爱我，卡琳答道：是的，然后背转身去。马丁的对手是上帝，上帝完全占据了卡琳的身体和灵魂，卡琳企图胁迫他也膜拜上帝，他只好和大卫一起给了她一针镇静剂。

米纳斯既鄙视父亲，又渴望与父亲亲近的复杂感情，也带有伯格曼的影子。他处于青春期，欲望萌动，偷看色情画报。他一开始曾对姐姐说：不要拥抱我，也不要亲吻我——他试图保持距离，但还是陷

入了不伦，背上了沉重的道德十字架。他最后和父亲站在窗口讨论关于上帝的问题，窗外是大海和夕阳。他说：给我上帝存在的证据吧——从《第七封印》中的骑士布洛克，到本片中的米纳斯，都表达了伯格曼对于证据、事实的相同要求，和对上帝相同的质疑。既然给不出，那么好，现在由他来给，那就是一只大蜘蛛，一只“怪兽”。父亲回答说，他不知道爱是否就是上帝存在的证据，或者爱就是上帝。这一段对话也可以被看作是伯格曼的自问自答，他说这部影片拼命想表达一个非常简单的哲学：神即是爱，爱即是神；被爱包围的人就是被神包围的人——这是伯格曼为自己的信仰寻找的另一个出口，神虚无缥缈，不可触摸，但是爱却有迹可循。米纳斯又问，这是否意味着我们爱卡琳，就像是上帝萦绕在她周围？父亲没有回答，随后的结尾是，米纳斯转过身来说：“爸爸和我说话了”， 令人内心一阵酸楚——父子间这一席平常简单的谈话，令他如此激动和郑重其事，表现出了他对父爱的渴求，以致于父亲和他“说话”这一行为本身，此刻对他来说已经超过了他们之间说话的内容，这加重了伯格曼对于爱即是神的表达。

我们必须透过人类的爱，才能明白上帝的爱，救赎来自“爱”而非上帝，这是贯穿在伯格曼后期作品中的一个核心思想，但是他的表现形式却是反向的、刻骨的恨，正如前文所述，伯格曼的人格属于典型的爱无能，因此，他只能让人从他习惯和擅长的仇恨中，让人产生对于爱的希冀和渴求，他以自身可怕的黑暗，来衬托出光明。

在“沉默三部曲”的第二部《冬日之光》中，牧师托马斯由于妻子的支持，带着脆弱的理想主义，在教区内宣扬浪漫的信仰，卓著的成效令他颇感满足，但是随着妻子的去世，他心中的上帝也渐渐远去——他失去了爱，也就失去了对上帝的信仰，还导致了教徒的绝望自杀。

在第三部影片《沉默》中，一对姐妹来到一个语言不通的陌生国度，两人之间也同样几乎没有语言和爱的交流，姐姐伊斯特因严重肺

病，困在病床上，压抑到几乎失控，妹妹安娜却仍然离开旅馆和人勾搭鬼混，她的小儿子夜里屡次被坦克惊醒，最后安娜带着他抛下伊斯特，先行离开了这个国家。在本片中，爱和上帝同时沉默、缺席。

伯格曼总结这个三部曲，是在处理一个“缩减”的过程：《犹在镜中》——征服确信，《冬日之光》——透视确信，《沉默》——上帝的沉默——负面的残留印象。在这三部影片中，爱和信仰处于可怕的“缩减”，直至最后的“沉默”。

E、《假面》：遭遇人格分裂与生存迷雾

本片的晦涩、玄奥和多义，令很多人望而却步，你可以从哲学、心理学（片名persona，是荣格心理学中的一个重要名词，即人格面具），甚至包括同性恋等不同的角度去解读，这也构成了影片神秘独特的魅力。这又是一部伯格曼在梦幻与现实之间游走的作品，它给人视觉和心理冲击力最大的，是一个病人、一个护士这两个不同身份的女人的两张脸，不断用特写镜头在镜子中刻意突出的、两张越看越像的脸，或者说，是两个面具、两个人格——她们既是两个人，又像是同一个人。照镜子，作为片中一个重要的、带有象征性的细节，不断重复出现，它的含义接近于“犹在镜中”这一片名传递出的意像，即表达一种对于存在与虚无的迷惑，还有就是真实人格与虚假人格的分裂。

理解该片不可忽视的两个电影以外的因素：一是片中伯格曼的两个御用女演员，和他先后都有恋爱关系，两人外貌的某些相似也给了他创作灵感。大家都知道，伯格曼始终没有能力去真正地爱一个女人，但是他恰恰又爱过很多个，爱对他来说，是除了上帝之外，始终困扰着他的一团迷雾，如镜中花，水中月，这种恍恍惚惚，无法厘清虚实真伪的感觉，与影片的主题：存在与虚无，构成了无缝对接；二是该片在危机中诞生成长：当时他因肺炎，加上急性青霉素中毒住院，肺炎治疗不当又给他造成了后遗症，国立剧院主管之职让他精疲力尽，而且正吞噬着他的创作力。

生存、信仰危机(5)

著名女演员伊莉莎白，在片场最后一分钟突然沉默，从此不再说话，并持续了3个月，医院为他检查，精神和身体都没有异样——她就这样失语了。

伯格曼在写作和本片有直接关系的《蛇皮》一文时说："我觉得从我嘴里出来的每个声音、每个字都是谎言，是空泛乏味的剧作。只有一件事可以拯救我，使我不致绝望、崩溃。那就是，保持沉默。探索沉默背后的清澄，或起码设法收集可以找到的资源"。这里涉及的显然不是一个简单的语言问题，而是一个哲学问题，也是海德格尔研究的重要课题之一，在他看来，语言和存在的意义有着直接的关联，他说："语言在其本质深处并不是一个有机体的吐白，也不是一个生物的表述。因此根据其符号的特征，哪怕根据其意义的性质，都不能正确地对语言加以思考。语言是'存在'本身既澄明又遮蔽着的到来"；"在本质上，语言既不是人的表达，也不是人的活动，语言在说着"，他认为"存在"的语言是悄然无声的，但这种无声不是死寂，而是"宁静的轰鸣"。罗洛·梅从心理学角度说："语言对自我意识的表述是一种符号化的能力，是根据符号把自我和世界联系起来的能力，是填补内在意志和存在裂隙的能力"，他认为，语言不仅是交往工具，也是表达自我存在感的手段，是使人与他人、人与社会、人与自我沟通的重要能力，如果人的语言能力丧失或出现问题，人的心理便会失去平衡，就会患心理疾病。本书中布烈松、安东尼奥尼式、文德斯、金基德等导演电影里人物的特征之一，就是语言能力丧失或出现问题。

医生似乎看穿了伊莉莎白，对她说：

"你可以沉默和静坐，这样你至少不用撒谎，你可以把自己封闭起来，把世界关在门外，这样你就无需扮演任何角色，做任何虚伪的表情和手势，你是这么想的，但生活是残酷的，你的藏身之所也并非密不透风，到处都充斥着生活的骗局，你不得不作出反应，没人在乎你

是说实话还是撒谎，那只有在剧院里才会变得重要，或者甚至在那里也不是。我懂得你为什么要沉默，为什么不动弹，为什么毫无生气。我能理解，而且很钦佩，我想你该在这件事平静之后再扮演这个角色，直到人们不再感兴趣，你便可摆脱了，就像你摆脱其他角色一样”。

这段话揭开了伊莉莎白沉默的本质。伯格曼将伊莉莎白的身份设定为演员，包含着明显的用意，Persona作为荣格心理学中个体人格最重要的原型之一，是指一个人公开展示的一面，保证这个人能够扮演某种性格，而这种性格并不一定是他本人的，目的只是为了给人一个好印象，为了得到社会和公众的承认。

又是孤岛。女护士艾玛带伊莉莎白去孤岛的海边养病时，为她读了一段书：“我们自身固有的焦虑，我们所有破碎的梦，莫名的残忍，对死亡的恐惧，以及对俗世痛苦深刻的洞察，已经破灭了我们超凡脱俗的希望，我们内心抵抗黑暗与沉默的信仰和疑虑的呼声，是我们的孤独和恐惧最好的证明”，它再一次为我们理解伊莉莎白的沉默，和影片的主题提供了依据。

在养病的过程中，病人和护士逐渐接近，沉默的伊莉莎白很自然地当起了倾听者，艾玛不停地向她倾诉自己的隐私和内心的痛苦——以前别人都说她是个很好的倾听者，但从来没有人听她说话，她对伊莉莎白说：你是第一个听我说话的人。她倾诉的结果，是乞求伊莉莎白开口和她说话，可伊莉莎白依然沉默，于是她感觉自己受到了利用，两人发生了扭打和冲突——这时，我们发现，一件有意思的事情发生了：她们发生了角色互换，护士成了病人，并且反过来要求甚至强迫病人当她的护士，伊莉莎白意识到了艾玛或许是用一种无意识的迷惑的方式在爱她，而艾玛也很快意识到她本来应该是来帮助伊莉莎白的，却反而伤害了她。伯格曼似乎在告诉我们，交流不但不可能，而且不安全。

影片开始呈现梦幻的特质，故意将两人“混淆”：伊莉莎白的丈夫把艾玛当成了他妻子，艾玛也用伊莉莎白的声音和他说话，而伊莉莎白就站在她身后。艾玛说：“所有的一切都是谎言和冒充”。艾玛（显然是伊莉莎白本人）开始揭穿伊莉莎白的假面，和内心最阴暗、最痛苦的血淋淋的伤口，这里又出现了大段的台词，它们是伯格曼室内心理剧的精华：

“在一次舞会上，有人对你说：你有一个艺术家和女人具有的一切，但你缺乏慈母心。于是你要丈夫让你怀孕，你想当一个母亲，但你发现自己怀孕后却开始害怕，你害怕负责，害怕被束缚，害怕无法重返舞台，害怕痛苦、死亡，害怕你日益膨胀的身体，但你每时每刻又都伪装成一个幸福的母亲。你几次想打胎，但都没有成功，你开始憎恨这个孩子，希望是个死胎。你分娩时厌恶地看着你哭叫的孩子，内心悄悄地说：‘你能不能早点死？’，但他活下来了，孩子整天哭，你很厌恶他，你很害怕，你感到愧疚，最后亲戚和奶妈帮你照顾孩子，你重返剧院，但痛苦并未结束，而这个孩子却对他的?亲如此眷恋，你拼命抵抗，因为你承受不起这爱，你每次和他见面都如此冷漠、尴尬，他看着你，他爱你，他也很脆弱，因为他死缠着你不放，你甚至想揍他一顿，你觉得他很讨厌，厚嘴唇，丑陋的身躯，含泪祈求的眼睛，你认为他很讨厌，你很害怕……”

伊莉莎白不可想象的丑陋一面，被揭开了。母子间莫名的冷漠、残忍，令人不寒而栗，这显然又是伯格曼童年记忆的释放，一个成功的艺术家和一个残忍的母亲、一个失败的人之间的分裂，又是伯格曼本人的写照。

两个女人各自的半张脸渐渐叠映在一起，溶为一张面孔——这个镜头显然带有很大的象征意味。“不，我是来照看你的护士”——艾玛（伊莉莎白的分裂人格）在抗争，两人又站在了镜子跟前……

影片的结尾是，伊莉莎白重新回到了剧院，回到了她无法逃避、无法摆脱的现实当中——这所有的一切，难道都是梦境？这就是伯格

曼抛给观众的迷雾，但是他抛给我们的问题异常清晰：当现实沦为虚假，语言沦为欺骗，那么，虚假或许也就成了真实，而沉默也就成了惟一的清澄，此时，人们该向何处逃遁，在何处求得自我的生存？

F、《芬妮与亚历山大》：掉进了自己的童年世界

本片是伯格曼回到阔别6年半之久的瑞典之后，拍摄的一部带有强烈自传色彩的收山之作，在他的影片中是耗资最大的一部。1976年1月，他因逃税风波在拍片现场被警察逮捕，接受调查，给他的事业带来了毁灭性影响，3个月后，起诉撤消，他也自我流放到德国，直至1982年回国。他在1978年开始构思这个故事时，税务官司仍在进行，他说他当时已经焦虑过度，但至少还清楚自己下一部电影想拍什么。“从一开始，我便决定描绘生命的光明面；然而，我在作这个决定的时候，却认为现实人生是难以忍受的”，这部作品就这样在他经历的危机与困惑中“冲刺而出”。

如前文所说，伯格曼在他39岁时，提前拍出了《野草莓》，他以一位年龄远大于他、以致于让人觉得是他父亲的86岁老人的视角，检视、反省自己的一生，在爱与和解中寻找最后的救赎；而等到他64岁的时候，他又反过来拍了《芬妮与亚历山大》，它给你的是一个10岁孩子的清澈眼光，片中充满了他本人童年的真实回忆。他说，从一开始构思这部影片时，他就掉进了自己的童年世界，“勿须费心探索，童年显然就我最珍贵的灵感源头”。在晚年触摸自己的童年，触摸时光与记忆，触摸对死亡的恐惧和对上帝的厌恶，这对于伯格曼来说，具有特殊的意义，童年的痛苦经历在本片中又一一重现，不过这时他“早已重见白昼的光明，能够平心静气地加以描绘，而不会自己吓自己”。

伯格曼的一位朋友说：“影片中其实根本没有儿童，那些儿童就是他自己”。影片中汇集了死亡、上帝、亲情、爱情等多重主题，评论认为，“伯格曼想把他过去所拍影片的所有主题，都融汇在这部影片里，影片就像是一个深知生活痛苦艰辛的人，讲述的一个细节丰富的故

事，可是这个人却发现生活即使痛苦，也没有足够的理由去拒绝生活的乐趣”。

在这部“银幕戏剧”的序幕中，亚历山大一个人在空荡荡的家里，叫谁谁都不在，如同置身于一个虚幻的童话世界，他玩木偶、老鼠笼，一会儿钻进奶奶的被卧，一会儿又钻进桌子底下，时钟这一意像再次出现，屋内的女性人体雕塑突然动了起来，披着黑袍的骷髅一闪而过……亚历山大（伯格曼）童年的寂寞、孤独、幻想、恐惧，顿时就展现在观众面前。影片以圣诞节作为开端，一个大家族热热闹闹地聚在一起，气氛相当欢快，这些场景既是为后面亚历山大所遭遇的不幸作铺垫，也可以被看作伯格曼对自己的一种心理补偿，一个从小在孤独和不幸中长大的孩子，总是特别向往一个欢乐热闹的大家庭。

生存、信仰危机(6)

片中的伊克达家族由以下成员构成：寡居的祖母海伦，她有一个忠实的老朋友叫伊萨克，是她年轻时的情人；海伦下面有三个儿子，他最喜欢的儿子是奥斯卡，是一家剧院的经理，他本人同时也是一个演员，他有一个美丽善良的妻子，叫埃米莉，他们两个可爱的孩子——芬妮和亚历山大，是本片的主角，其中亚历山大又是第一主角，他就是伯格曼的化身；另外两个儿子，一个是好色、性欲旺盛的古斯塔夫，他肥胖的妻子像是驯服的泄欲工具，他还背着她和女仆偷情；另一个儿子叫卡尔，酗酒，负债累累，妻子是个古板的德国女人。影片揭示了这个大家庭背后的伤口：背叛，在伯格曼的银幕爱情中早已是习以为常，而卡尔和妻子间那种地狱式的憎恨与折磨，更是伯格曼的拿手好戏，从来没有哪一个导演能够像伯格曼这样源源不断地写出如此“恶毒”、如此具有毁灭性杀伤力的夫妻对话。按照伯格曼电影中的规律，倘若出现一对夫妻相互间竟然没有背叛与刻骨仇恨，那么其中必然有一个人会病故，本片中的奥斯卡和埃米莉，以及《萨拉邦德》中的安娜和恩里克，就是最好的证明。奥斯卡一家在海伦的三个儿子中，本来是最幸福的，但是影片开始没多久，伯格曼就安排他病故了，影片的重心，就落在奥斯卡病故后，埃米莉带着两个孩子改嫁给魔鬼般的主教所经历的噩梦上。

对于死亡的恐惧，是困扰伯格曼多年的一个阴影，所以表现在亚历山大身上，显得非常真切。奥斯卡在话剧《哈姆雷特》中扮演鬼魂时，突然倒在了舞台上。父亲死后，他的鬼魂始终不停地在亚历山大眼前出现。亚历山大后来实际上成了哈姆雷特，成了少年复仇者，他希望魔鬼继父的教堂燃烧，还让妹妹和他一起用意念对这位象征着上帝的主教下咒，而最后继父诡异地葬身于火海——伯格曼本人复杂的恋母情结，以及对自己牧师父亲的仇恨，连带对上帝的仇恨，都融入其中，具有莎士比亚式的悲剧意味。

埃米莉改嫁给为丈夫主持葬礼的主教爱德华，其实很大程度上是出于她对上帝的信仰和皈依。她在痛苦与迷茫中需要上帝的安慰和指引，因此她虽然遵照丈夫的遗愿接管了剧院，但对在舞台上扮演别人产生了厌倦，并离开剧院，嫁给了爱德华，但她没有想到使自己和孩子落入了火坑。将爱德华描绘成恶魔，显然包含着伯格曼对父亲，以及对上帝的双重仇恨，亚历山大对爱德华有一种本能的敌意，就像他对父亲死亡的强烈预感一样，他对爱德华的激烈抗争，由此成为影片的重中之重。

埃米莉和爱德华结婚前，实际上已经在观众面前展示了一个地狱的雏形：埃米莉和孩子第一次去爱德华家里吃饭时，走进了一个冰冷阴森的城堡，他的母亲、姐姐、姨妈，以及所有的女仆，都很可怕，家里毫无生气，爱德华要求埃米莉来他家的时候抛弃过去的一切：亲人、朋友、衣服、首饰、家具、财产、习惯、想法，一切的一切，甚至包括孩子的书本、玩具也一样不许带过来，他要埃米莉“过初生般的新生活”，埃米莉说：“我只能决定我自己，我得和孩子们谈谈”，爱德华立刻阴沉着脸说：“你要作出决定”。埃米莉此时虽然已经感觉到了即将面临的痛苦和不幸，但她依然抱有一线希望和侥幸，他和爱德华说话时，头始终向上仰着，仿佛面对上帝在作忏悔和祷告，镜头始终对着她俯拍，象征着爱德华代表上帝对她的无形威压。在婚礼上，有两个令人印象深刻的细节：一是亚历山大眼中一点一点地蓄满泪水，二是当爱德华给埃米莉戴婚戒时，她原来的婚戒并没有摘掉，于是，她的无名指上出现了两玫戒指，镜头给了她的手指一个醒目的特写。

结婚的第一天，双方就开始了冲突：芬妮和亚历山大在饭桌上没有胃口，这是孩子们软抵抗的一种方式，爱德华的姐姐说：“谁不吃完谁就不准离开桌子”， 埃米莉说：“我会告诉孩子们怎么做”。临睡前爱德华问亚历山大看的什么书，问了两遍亚历山大都不理他，他夺过书看了看，又扔在了床上。埃米莉进来时，芬妮说：“我们的继父很可

怕”， 亚历山大接上去：“他的姐姐是个疯子，我不想住在这儿”，这时，埃米莉对他说：“你不要把自己当作哈姆雷特”。

芬妮和亚历山大开始了囚犯一般的生活：他们房间的窗户外面装着冰冷的铁栏，没法打开，他们只能整天坐在窗台上朝着外面眺望，原来属于他们的一切都被切断了，这时，亚历山大开始说出了那个最可怕的想法：“我希望教堂燃烧”， 芬妮说：“上帝会惩罚你的”， 亚历山大回道：“那他就是混蛋。如果我们集中意念咒他，他就会死”。

片中爱德华体罚亚历山大一场戏，将两人的对抗推向了高潮，从那令人窒息的恐怖气氛中，我们几乎完全置身于童年伯格曼的经历之中——亚历山大用编故事的方式宣泄他对继父的憎恨，他说爱德华害死了他的前妻和女儿，爱德华对他开始实施残酷的体罚：他让亚历山大自己选择刑具，并让他把两个垫子放在桌上，然后趴在上面，脱下裤子。伯格曼在《魔灯》中写道，最令他恐惧?倒不是父亲的体罚本身，而是每次实施体罚的那种仪式，让他感到屈辱。镜头中鞭子的抽打声被故意放大，声声惊心，亚历山大拒绝求饶和道歉，爱德华发誓要打到他道歉为止，弱小的亚历山大不得不屈服，并按照他的要求和声调向他道歉，最后，爱德华说：“你明白我是出于爱才惩罚你吗？”他还让亚历山大吻他的手——看到这里，我们顿时明白，伯格曼为什么会如此痛苦地看待上帝和他的爱。这还不够，爱德华还要把亚历山大关进黑暗的阁楼，给他一个“反省的机会”，这同样是伯格曼本人最为恐惧的童年噩梦之一。面对芬妮仇恨的目光，爱德华抬手就想打她的耳光，芬妮本能地把脸转到一边，爱德华那只凶狠的手停在那里，又收了回去，在那一瞬间，他一定感觉到了仇恨的力量。在本片中，芬妮始终是亚历山大反抗继父的坚定盟友。

埃米莉终于彻底看清了爱德华的真面目，她对海伦说自己瞎了眼睛，她要求过离婚，但是被拒绝，爱德华还威胁说，如果打官司，她会败诉，而且会失去她的两个孩子，埃米莉陷入了困境，更不幸的是，她怀了爱德华的孩子，她仇恨地对他说：“我该杀了你，我不会让

我们的孩子降生下来”，可她还是逃不出爱德华的魔掌：她从此失去了自由。

伯格曼在影片中以冷酷凶恶的爱德华为化身，展示了上帝的“强大”，埃米莉、芬妮、亚历山大都成了无力反抗的囚犯，由此活生生地向观众展示了自己对于上帝信仰的破灭。在芬妮和亚历山大被祖母请来的救兵伊萨克装在一个大箱子里救出去以后，他又看见了父亲的鬼魂，他对父亲说：“你真的可以见到上帝吗？干嘛不让上帝杀了主教？要么是上帝根本不理睬我们”。伊萨克的侄子晚上在门后装成上帝和他对话，结果当亚历山大以为上帝真地要现身时，他看见的却是一排木偶，他被吓哭了。他说：“如果有上帝，他也是狗屎，我会踢他的屁股”。

当现实中找不到反抗的能力，本来惟一可以求助的对象——上帝又成为恶魔时，亚历山大和伯格曼便惟有求助于幻想中的超自然力量。结尾烧死爱德华的那场大火，与其说是他瘫痪的姨妈弄翻蜡烛后引发的，倒不如说是由亚历山大用意念下咒引来的“天火”。

埃米莉和两个孩子得救了，他们又和家族团聚，埃米莉重返剧院。然而，生活真的从此一片光明吗？伯格曼当然不会轻易如此收尾，他让爱德华的鬼魂撞倒了亚历山大，然后冷冷地对他说：“你逃不出我的掌心”……惊魂未定的亚历山大，最后趴在祖母怀里，听着他朗读斯特林堡的《一出梦的戏剧》时进入了梦乡，他在梦中得到的，只是暂时的逃避和平静，正如伯格曼自言：他的人格中心被魔鬼占据，他，也就是亚历山大，注定一辈子都无法摆脱魔鬼的阴影，所以他一生都在和上帝、和魔鬼搏斗，一生都在寻找爱的庇护。

家庭、亲情危机(1)

伯格曼1946年的长片处女作《危机》，反映的就是家庭、亲情危机：在小镇上随养母生活了18年的女儿，一天突然迎来了当年遗弃她的亲生母亲。一直到2003年，也就是他退出影坛20多年后惟一一部在电影院上映的电视电影《萨拉邦德》，其中一家三代的亲情仍然是断裂的。在伯格曼前后延续60多年的漫长的创作生涯中，他始终没有给观众一个圆满的结局。从他这一类主题的影片中，我们可以更加清晰、更加直接地看到他残缺、破碎的灵魂，看到一个记忆中缺失了爱的孩子，是如何在电影中来描绘（准确地说，是“诅咒”）一个个冰冷的家庭，在这些家庭中，亲人间毫无感情的沟通，他们内心或许渴望着亲近，渴望着爱，但是又毫无能力去冲破隔阂，毫无能力去表达，结果只剩下赤裸裸的伤害，家庭沦为可怕的地狱和坟墓。

伯格曼的目的，不是将他的观众裹挟、绑架到这样的家庭中，去作地狱式的感情和生存体验，虽然这样的效应事实上在他的电影中非常强烈，他在展示这样的地狱的同时，其实天堂之光、救赎之路，即已经在黑暗中闪现，所以，在《野草莓》的结尾，伯格曼让孤独、冷酷的伊萨克教授忏悔，并且开始表达他的爱，还让他在梦幻中接受父母的爱，他们仅仅是在远处对他含笑的一个挥手，竟惹得他老泪纵横；在《呼喊与细语》的结尾，伯格曼又通过姐姐临死前的日记，诉说了她对爱的无限感激——而生前惟一令她感到幸福的一件事情，不过就是在她临死前，三姐妹一起坐在小时侯玩过的秋千上的那一刻。

伯格曼以极其残忍的方式，让我们懂得了爱的艰难与珍贵。

A、《呼喊与细语》：冷漠，比死亡更可怕

本片讲述的是三姐妹因为老大安妮的病重而相聚的故事。它在一开始就以三个醒目的元素吸引了观众的视线，一是伯格曼的标志之一：时钟，片头以不同的角度、不同的方式，反复地拍摄不同的时钟，随后的画面又如同一幅油画：死寂的房间里，安妮歪斜地昏睡在

床边，看护她的妹妹、老三玛丽亚坐在椅子上睡着了，她和安妮隔得很远——姐妹间感情的疏远，无声地展示在观众面前，与此同时，时钟的含义也被突显了出来：在这冰冷和充满死亡气息的空间里，时间仿佛被冻结，生命成为一种折磨。在这一个画面中，第二个元素又以侵略性的姿态呈现，那就是异常强烈、浓重的鲜血一般的红，房间里的四面墙全是这种红，它也是整部影片的标志色（本书中的安东尼奥尼、基耶斯洛夫斯基、阿莫多瓦、大岛渚，都拍摄过经典的“红色电影”，将它们放在一起对比着看，可以发现大师对于红色各自不同而又精到的运用）。伯格曼把红色当成“灵魂的内在”，他小时侯认为灵魂是影子般的龙，像青烟一般的蓝，像有翼的怪兽般翱翔天际，半鸟半鱼，但是龙的躯体里面全是红色的。第三个风格元素，是“静止的摄影机”，这和片中三姐妹之间比死亡更可怕的冷漠，形成了极好的呼应，伯格曼把摄影机放在房间单一的位置，只准向前或向后移动一步，他限制自己的摄影机，“只能记录，不可带感情或者参与”——这也是伯格曼电影的一贯风格。一位美国发行商在看完《犹在镜中》和《冬日之光》后，曾绝望地问他：“你为何不再移动摄影机了？”静止，在他的电影里，代表缺少爱的生命的一种生存状态。

在影片中，三姐妹各有各的地狱——

老大安妮处于垂死状态，她不但受着病痛的折磨，还因为缺少爱的滋润，形容枯槁，整个人就像被抽干了一样。她羡慕手中白玫瑰动人的生命和芳香，并且每天都想念着已经去世20年的母亲，镜头随着安妮的自述回到她小时侯，“我非常爱她，但她有时很冷酷、残忍地对待我。我现在能理解她了，希望能再见见她”——这显然又是伯格曼童年记忆的释放。她临死前最大的愿望，就是能够获得一点爱的温暖，甚至对医生诊断时和自己身体的轻微接触，都显得有点渴求，这是一个在记忆中找不到爱的痕迹的可怜的女人，她在床上发出的痛苦哀号，仿佛来自地狱深处。伯格曼用静止、冰冷、不带任何感情的脸部特写，来强化她对死亡的高度恐惧，这种恐惧其实源自她内心爱的缺

失。两个妹妹始终离她很远，和她亲近的惟有忠实善良的年轻女仆安娜，片中有这样一个镜头：安妮让安娜靠近她一点，安娜上床，解开自己的上衣，把她抱在自己怀里，在这幅静止的画面中，安娜如同一名圣母。在她去世后，伯格曼还用了超现实手法，让她的鬼魂在夜间哭泣，让死不瞑目的她坐在床上，分别把两个妹妹叫进房间，凄惨地说："我死了，但我睡不着，我离不开你们，我太累了，难道没有人可以帮帮我吗？"她想让她们靠近她一点，握住她的手，让她暖和一些，等她感觉不再害怕了再离开，可是老二卡琳冷漠地说："没人会按你说的做，你的要求让我反感"，老三玛丽亚第一次坐到了她的床边，但是在安妮要抱着她并且亲吻她时，她却惊恐地大叫，并且跑了出去。安妮的身边依然只有安娜。

老二卡琳，无?是感情，还是性，均处于变态的压抑和冷淡状态，她显得非常神经质，连安娜在镜子里看她一眼都会惹她发怒，随后却又向安娜道歉，她和丈夫的婚姻显然也是毫无生气的死亡婚姻，两人面对面坐在一起吃饭，相视无语，她不停地说："一切都不过是一个骗局"。片中一个令人瞠目结舌的场景，是她拿起一块碎玻璃片，割破了自己的下体，脸上却露出一丝变态的满足，随后她走进房间，坐在床上，对着丈夫张开双腿，用手从下体沾了鲜血抹在嘴上，伸出舌头不停地舔舐，并且血淋淋地笑着——我们在根据耶利内克的同名小说改编的电影《钢琴教师》中（女教师"用近似蓝色的钢制成的漂亮的小薄片"切割自己的阴道），在金基德的《漂流欲室》中（哑女用锐利的鱼钩塞进下体），均目击了类似的惊心动魄的性自残，其中的女主人公则有着几乎相同的心理特征。玛丽亚对她说："希望我们能够相互交谈，我们为何不能走近对方，为何要那么生疏，为何不能成为朋友？"当玛丽亚试图与她亲近时，她却大叫着后退，靠在墙上失声痛哭，"不，别碰我，我不能容忍任何人碰我……不可以，我受不了这种折磨，像在地狱似的，所有这些罪过让我无法呼吸，让我一个人呆着，别碰我"。在吃饭时，她又突然对玛丽亚说："你知道我讨厌你吗？你

的笑容很愚蠢，你的希望很愚蠢，很久以来我就在考虑如何一声不吭地把你撕个粉碎……”在说完这一串恶毒的话之后，她转身跑出去，在外面再次失声痛哭。她伤人的同时，也是在自虐、自残。她又转而向玛丽亚道歉：“你只想亲近我，我也一直在努力”，两人终于第一次靠这么近说话，但是镜头中只看见她们的嘴巴在动，却没有声音——伯格曼用这种梦幻般的手法，来表现她们之间暂时的靠近和交流，让我们分明感觉到了其中的虚妄。

老三玛丽亚和卡琳相反，她用放纵的性作为工具，来掠夺男人的爱，并掩盖自己的爱无能，她的丈夫因此而自杀，当玛丽亚发现他胸口插着一把刀，哀求自己救救他时，她却是一脸的冷漠，站在那里一动不动。在安妮这里，她还不放过勾引医生大卫的机会，大卫是她的旧情人，他把她带到一面镜子跟前（伯格曼在本片中再次突出地使用了镜子），在镜子里看着她说：“你确实很美，但眼神中多了狡猾，躲躲闪闪，你的嘴唇说出了你的贪婪和欲望，你的皮肤现在很苍白，化过妆，你额头很美很宽，但现在每个额角都有四条皱纹，你知道为什么会这样么？因为你冷漠。” 玛丽亚尖刻地反唇相讥：“你真的是从我脸上看到了这些吗？我很清楚你是在什么地方看到的——你自己，因为我们是同一类人”。

影片通过卡琳的丈夫之口，交代了一个细节：安妮的葬礼上没有一个人流泪，当姐妹俩冷静地处理好安妮的财产，便考虑如何安置她的另一件“遗物”——安娜，她们施舍般地让她挑一件安妮的东西，安娜却什么也不要。亲姐妹之间的感情，以及做人的品质，都还不如一个女仆，这就是影片所揭示的悲哀现实。分别前，玛丽亚对卡琳说：“我想我们是走近一些了”，卡琳反问：“你认为呢？你碰了我，你记得吗？” 玛丽亚说：“我不记得自己做过如此荒唐的事，也决不会强迫自己去做”——她们又回到了过去，回到了各自冰冷的地狱。

家庭、亲情危机(2)

让人无法想象的是，伯格曼会为这样一部从头到尾极度寒冷的影片，设置一个温暖“光明”的结尾——安娜打开安妮留下的日记（对于姐姐的这一件重要遗物，两个妹妹既没有收藏，也无心去翻读），其中一篇记录了她和两个妹妹相聚时的心情：

“我仿佛回到了童年，感觉好甜蜜。我们甚至一起去散步，突然发现了儿时的秋千，我们兴奋地跑过去，安娜摇着我们，我所有的病痛似乎都消失了，这个世界上我最爱的人都在我身边，我能听到她们的声音，感觉到她们的存在，还有他们温暖的双手，真希望这一刻能够永恒，祈祷吧，这就是幸福，我不再需要任何东西，这一刻，这一切是最完美的，我感激生命赐给我的这一切”。

画面中三姐妹在阳光下散步、荡秋千的场景，被特意加了柔光镜，显得美丽而浪漫，和全片的风格迥然不同。

影片中的三姐妹都没有能够得到救赎——安妮临死之前，一直到她死了以后的孤独灵魂，都没有能够哀求到两个妹妹的一次握手，而两个妹妹之间，一直到最后的分别，也同样没有一个哪怕是虚情假意的握手和拥抱，她们每人都是一个深渊，每人都是一个地狱。假如卡琳和玛丽亚读了安妮这篇动人的日记，会不会在她的墓前献上一束表达忏悔的鲜花，然后彼此有一个真诚的拥抱呢？我们还是不敢肯定。

伯格曼在本片的工作日记中，写下了这样的提示：“一部抚慰人的电影。如果我能达到这点，会产生重大意义，否则拍这部电影就会毫无益处”。他在结尾完成了这一点，完成了对观众的抚慰。

——安妮的日记，其实是伯格曼写给所有观众的。

B、《秋日奏鸣曲》：我想让你知道，我和你一样无助

本片中的人物关系和主题，实际上在《野草莓》中已经有所触及。《野草莓》通过伊萨克教授，串起了他的老母亲和他的儿子，他们在孤独、冷酷方面一脉相承，三代人之间形成了一个可怕的接力，

影片通过他们一家的受害者——怀孕的儿媳妇之口，说出了从她肚子里的孩子开始，必须坚决阻断这种遗传基因。本片通过一对母女间爆发的怨恨，从母亲那里又追溯到了她的母亲。《野草莓》的中心人物只有一个，就是伊萨克，它的主题除了亲情之外，更涉及生死，而本片中的人物是双中心：母女俩，它的主题完全集中于家庭亲情，三代人的线索更突出，其样式则是《呼喊与细语》的延续，属于典型的室内心理剧，没有复杂的故事情节，整部影片完全由对白支撑。本片直接影响了另一位大师阿莫多瓦的影片《高跟鞋》。

母女相见，本来是欢喜一场，但是彼此间却引发了压抑几十年年的怨恨，伤口的鲜血刹那间决堤，往事一一涌现，于是这次会面，竟然成了总决算，但是，挑开伤口，毕竟是沟通和救赎的开始。

身份普通的女儿伊娃，和她闻名世界的钢琴家母亲夏洛特，“离上次见面有些年头了”，她写信邀请母亲来她家，并且事先没有告诉她，残疾人妹妹海伦娜也住在她家，这一切似乎从开始就预示着她们之间潜藏的裂痕，尽管母女见面的场景，其激动和热烈的程度，没有丝毫的破绽。镜子，又是镜子——伯格曼将自己的电影比作镜子，具体到他在电影中对镜子这一意像的运用，他在其中呈现的影像，从《假面》，到《呼喊与细语》，都比真实还要真实，在本片中，他再次将这对母女放在镜子中来拍摄：夏洛特站在前面，占了画面比例中的很大一块，伊娃局促地站在她身后，象征着母亲对女儿的强势和心理威压，伯格曼还通过色彩（她换了一件大红的连衣裙）中来加以表现。夏洛特得知海伦娜也在的时候，极力否认伊娃所断定的：如果事先告诉她，她就肯定不会来了，这是因为伊娃知道她会有负罪感。果然，见过海伦娜之后，她在房间里不安地自言自语：“我为什么像在发烧，为什么想哭？我一定是觉得羞愧了”。全身瘫痪，并且失去语言能力的海伦娜，见到母亲后仍然努力表达着她的渴望，她想让母亲和她说话时能捧着她的脸——她其实就是《呼喊与细雨》中垂死的安妮，一个不曾得到过母爱的可怜的“病人”。

夏洛特让伊娃弹肖邦钢琴曲的那一场戏，是母女爆发冲突的导火线：伊娃惴惴不安地说自己技艺很差，她紧张地把一曲弹下来，从夏洛特的眼神中其实我们已经可以看到她的评价，但她先是虚伪地夸了伊娃几句，然后开始指出她的缺点，并滔滔不绝地讲解、示范，最后又忍不住示范了一遍——在这个过程中，镜头几乎一直对着伊娃的脸，她像个可怜的学生一样，坐在母亲旁边，看着她旁若无人、自我沉浸的样子，眼神里流露出了极其复杂、痛苦的感情。

夏洛特觉察到了伊娃过得不开心，但是她并未从自己身上意识到什么原因，伊娃的丈夫维克多对她说，他要伊娃嫁给他时，她说她不爱他，维克多问她是否爱着别的人，她说，她从未爱过任何人，她爱无能——这几乎就是伯格曼本人的写照。爱无能的伊娃，和爱饥渴的海伦娜，其实都是伯格曼；在事业上很成功，在做人上彻底失败的夏洛特，同样也是伯格曼。遭受丧子之痛的伊娃，从她生下儿子艾里卡，一直到艾里卡4岁时不幸去世，夏洛特都没有来看过她，当夏洛特从维克多口中了解到女儿压抑着的痛苦后，她深夜做起了噩梦，她的惊叫吵醒了伊娃，于是，这对从未有过沟通和交流的母女，开始了一场令人心碎的、漫长的夜谈——这便是全片的重头戏。

谈话从她们相互之间带着试探和猜疑，互问“你爱我吗”开始，伊娃首先揭穿了母亲和所说的和父亲之间非常幸福的谎言，她为了自己的事业，完全抛弃了家庭，而且对父亲不忠，“是我每天夜里和爸爸坐在一起，安慰他说你爱他，还有，说你肯定会回来”；“我祈祷你别走，可你还是走了，你是个陌生人。我坐在爸爸的膝盖上哭，和他一起分享孤独”。夏洛特一下子觉察到了女儿对自己的仇恨。在她们谈话过程中，海伦娜也从噩梦中发出了惊叫，和《呼喊与细语》中安妮的“呼喊”一样令人恐怖。

伊娃开始向母亲倾倒自己从小积压在心中的所有怨恨，她只是母亲有空就拿来玩玩的一个洋娃娃，回忆画面中的夏洛特看着报纸，丝毫不理会可怜巴巴地坐在地上面对着她，只是为了看她一眼的女儿，

却反而以一副不耐烦神情，打发她自己到外面去玩——这一幕显然是伯格曼童年的翻版。一个得不到爱的孩子，很容易走向自卑、自惭，乃至自我憎恨，伊娃说：“我很丑，又瘦，长着一对牛眼，厚嘴唇，没睫毛，胳膊太细，腿太长，我觉得看上去让人生厌，你曾说过我应该是个男孩”；“我们一起练琴，你说我头发太长，我就剪掉，看上去真丑；你说我牙齿弯曲，我就拔掉，看上去很滑稽；你不想让我穿裤子了，不由分说就帮我拿过一条裙子。我不说什么是不想让你难过。你给我很多书，我一本也看不懂。我读啊读啊，然后你和我讨论，你说我的头脑里一片空白，你怕说出我的愚蠢，但有件事我很明白，那就是真实的我不能被你接受，被你爱。我变得越来越害怕，越来越消极，我一刻也不想做自己，我害怕做自己。我从没有意识到，我恨你和爱你一样多。”

家庭、亲情危机(3)

夏洛特还曾经逼迫伊娃去做流产，可想而知她婚后丧子所承受的巨大悲痛。夏洛特说："这些年来都是恨，你为什么不说？"伊娃说："因为你不听，你是一个逃避者，一个感情的残疾人，事实上你痛恨我和海伦娜，我爱你，但是你认为我是假装的，你以为我蠢，毫无希望，你想让我受伤，就像你受的伤一样。你谈到我的恨，你的恨更多，你说爱我和我爸爸，你很善于把爱当成一种姿势和腔调，像你这样的人充满了危险。母亲和女儿，多么可怕的结合。母亲的罪传递给女儿，母亲的失败也由女儿来偿还，母亲的不快乐就是女儿的不快乐——妈妈，是这样的吗？女儿的不幸是母亲的成功吗？我的伤心是你的开心吗？"

女儿的倾诉和发问，字字惊心。等女儿说完，又轮到母亲倾倒自己的苦水了："我记不起自己的母亲曾经抚摸过我，无论是关爱还是惩罚，我对和爱有关的一切事都一无所知，只有音乐才让我把这种感情表露出来，有时我在想我是否真的活着，别人是否也和我一样。我从没长大，我的脸和身体长大了，我获得了记忆和经历，可在我的内心，我从未出生过，我记不清任何面孔，包括自己的……我记得生出你和你妹妹，但是我当时疼痛的感觉是什么样的，我却记不清了。我是个孩子，我想爱你，但我害怕你对我有什么要求。我不想做你的母亲，我想让你知道，我和你一样无助。"

母亲第一次听到女儿的心声，而女儿也第一次听到母亲的声音，此刻，他们早已是泪流满面。伊娃始终将妹妹的病归咎于母亲，因为她离家的当晚，妹妹突然发病并且终身瘫痪。夏洛特终于忏悔："你会原谅我犯的错吗？我想弥补。你教我，我们谈谈，我没意识到自己这么孩子气，你能抱着我吗？至少抚摸我一下，帮帮我"——此时，我们惊然发现，感情冷漠的母亲，原来和女儿一样可怜，母亲又是她的母亲的受害者。

影片结尾母亲匆匆离开，母女之间没有明确地当面达成和解。伊娃觉得是自己赶走了母亲，感到非常不安，她给母亲写了一封信，这封信的作用，显然和《呼喊与细语》结尾安妮的日记起到了相同的作用："亲爱的妈妈，我意识到错怪你了……我想请求你的原谅……我认为我们并不太迟"。在信中，一开始以受害者、控诉者形象出现的伊娃，最后主动成了一名忏悔者，这意味着两代人之间的沟通与和解，意味着她们相互救赎的开始。画面中出现了夏洛特的脸，暗示了她对女儿的回应。

伯格曼拍摄本片时，试图表达"女儿给予母亲新生"这样一个概念，但是最后"因难度过高而被迫放弃，角色们似乎都有自寻生路的倾向"。我们从中可以看到，他和拍摄《呼喊与细语》时有着一个相同的愿望和出发点，那就是从残酷和绝望中给人一点抚慰，给人一点救赎的希望，虽然结果可能并未达到他的预想，但这也已经足以看出伯格曼自身的心理变化——他希望用爱来代替神，代替他的信仰，而困扰着他的危机的坚冰，正在随着他对于爱的执著追求，而逐渐艰难地解冻，这就是伯格曼温暖我们的地方。

爱情、婚姻危机(1)

两人无法分开，也无法在一起生活，彼此伤害，彼此桎梏，永无休止，这是伯格曼电影中爱情和婚姻的奥斯维辛式情境，这座死亡集中营，似乎永远铁门紧闭，它的钥匙找不到了，这把钥匙，就是爱。

我们从上述影片中已经看到了一连串的悲剧婚姻：《野草莓》里的伊沃德，称自己就是地狱式婚姻的产物，对妻子坚称不要她肚子里的孩子；《犹在镜中》里的大卫，事业成功的喜悦盖过了亡妻之痛；《呼喊与细语》里的两个妹妹，一个变态压抑，用玻璃割破下体，拒绝丈夫和她做爱，一个放纵欲望，导致丈夫自杀；《秋日奏鸣曲》中的伊娃，在丈夫向自己求婚前就对他说："我不爱你，我从未爱过任何人"……

再来看伯格曼在1968年和1969年这两年内连续拍摄的三部影片：《狼之时刻》中的夫妇共处7年，却冷若冰霜，相互隔膜，无法沟通，妻子说："我们从不亲吻，我都数得出我们亲吻的次数"，有一天，画家丈夫突然失踪；《羞耻》中的夫妇隐居乡野，却遭遇了一场战争（故意没有交代任何背景），当战争结束，外在暴力消失，他们之间的内在暴力却开始了，妻子对丈夫说："战争之前我们至少还相互关心，战争结束，我们就分手"；《安娜的激情》中的丈夫在给妻子的信中说："我们都不想改变自己，都不想让步，这样会导致精神崩溃，会导致思想和身体上的暴力。请你别再和我联系"，两人最后发生致命冲突和扭打，丈夫说："我要找回失去的孤独"，影片中出现了神秘的、具有象征意味的虐杀动物案……

值得注意的是，伯格曼在《安娜的激情》、《秋日奏鸣曲》、《萨拉邦德》等影片中，均采用了布莱希特的戏剧疏离法，这些影片的一个共同特点，是在影片一开始，都让演员直接面对镜头，以角色或非角色的身份、语气，对着观众说话，然后再让演员融入角色，展开故事情节，在《萨拉邦德》中，我们甚至可以看到，女主人公突然

跳出角色，成了一名面对镜头的解说员。这种阻隔观众情感投入的间离风格，被高度冷静、理性的伯格曼用来表达爱情，再合适不过。

A、《婚姻生活》：一场没有硝烟的残酷战争

假如要领教伯格曼电影中的地狱式亲情，那么只要看一部《呼喊与细雨》就够了；假如要领教他电影中的奥斯维辛式爱情，那么请看《婚姻生活》。伯格曼几乎是给婚姻下了一个诅咒。

影片分为5个段落——

采访：约翰和玛丽安是一对典型的中产夫妇，丈夫是个研究精神病学的副教授，妻子是一名家庭法律师，两人刚好结婚10周年，影片一开始，他们在家里以模范夫妻的身份接受记者采访，在记者面前表现得非常恩爱，称他们的婚姻安全、忠诚、有序、美好，两人在所有重大问题上保持一致，他们之间唯一的问题就是没有问题。之后，他们在和一对朋友彼得和卡特琳娜夫妇吃饭时，约翰兴高采烈地读着刊登出来的文章，卡特琳娜却调侃彼得没有约翰会撒谎，彼得说文章“实在太动人了，让人想流泪”，语气中充满了揶揄——这对夫妇正在准备离婚。送走他们之后，玛丽安问约翰：“你相信一对夫妻能相伴一生吗？”约翰回答她：“那是一个荒谬的习俗，婚姻应该是5年的合同期”。

分手：他们掩盖的感情危机很快就包不住了，一天约翰突然对妻子坦白，他爱上了另一个人，叫保拉，而且第二天就要和她一起去巴黎。玛丽安毫无思想准备：“我怎么什么都不知道，总觉得我们之间一切都很正常，可能我是一个愚蠢的瞎子”，可约翰却告诉她，他想离开她已经4年了，只是一直都忍着。玛丽安从一开始的震惊，到强装镇静，然后无望地哀求：“给我机会重新开始吧”，“我们和好吧”，这当然是宣告无效。约翰给她保拉护照上的照片，然后她便开始痛苦的精神自虐——和约翰大谈保拉的身材、乳房、头发、年龄，包括和约翰的性生活。约翰觉得和玛丽安的生活缺乏新意，没有令人振奋的东西，绝望、可怜的玛丽安提出和约翰做爱，“看在我们过去的份上”，

这又是一种自虐。正如伯格曼的电影里没有出现过真正的爱情，性在他的电影里更是很少出现，即使出现，如《处女泉》中的强奸，《呼喊与细语》中的性自残……它差不多又总是非正常的、畸形的、变态的、痛苦的。后面在分居、离婚签字的时候，还会分别出现两次性的场面，一次是约翰提出的，他和保拉并不幸福，看见玛丽安打扮得很漂亮，禁不住有些兴奋，但玛丽安拒绝了他，因为他还会离开，她不想整天想念他，为他哭泣；另一次是玛丽安提出的，两人就在办公室的地板上做爱，那是玛丽安试图以一种胜利者的姿态，在约翰面前占据心理优势。

分居6个月后的见面：两人很亲密的样子，似乎什么事情都没有发生，又回到了从前，玛丽安故意打扮得很年轻，约翰进门前她还刻意地在镜子面前修饰里一下，她试图表现出自己一个人过得很好的样子。从谈话中得知，保拉嫉妒心很强，坚决阻止他和玛丽?见面，这次还是约翰趁她去伦敦他才偷偷来看玛丽安，而且还准备好了怎么向她撒谎。他们讨论到了离婚的事，玛丽安透露出自己有了喜欢的人，然后试探地问他："你似乎有点失望？"她说她还是一直想念着他，每天都在想自己到底做错了什么，为此还去看了心理医生，但没有效果，医生叫她记下令自己感到振奋的事情，她拿了笔记本来念给约翰听，可在她念的时候他却睡着了。

离婚：两人都试图表现出若无其事的样子，玛丽安兴奋得有些夸张，还故意刺激约翰："不要看上去那么暴躁"，她还告诉他："我恋爱了"。玛丽安主动提出做爱，"想看看什么感觉。我感觉自己解放了，再也不用为你活了"，而约翰坦言他正经历低潮，说他是个失败者，让保拉给毁了，他美国的工作也泡汤了。玛丽安和约翰两人忍不住发生争吵，情绪失控，恶言相加，约翰说："我以前经常想：上帝啊，我是多么恨她，特别是做爱时你冷漠的感觉，我讨厌你的身体，我要打败你，我要疯狂地打击你，让你无力反抗，但是我们却说，感觉好极了"，玛丽安反击："你从来不把我当人看，难道要我代替你妈妈吗？

你总是说我忽视了家庭，令我在家里、在工作上都感到失职，我不知道有多痛苦，我被痛苦和无止境的控制所折磨”，“想起我们第一次见面的地方真是遗憾，那时侯我们决定在一起，这是一个多么可耻的下场。我们的婚姻是一个误会”。在离婚书上签字前，玛丽安还在占领心理制高点：“我知道你是怎么想的，你不想离婚。”“太荒唐了。”“那你就签。”“我当然会签”，但约翰紧接着说：“我讨厌保拉，我想回家”，这句话足以让玛丽安震惊，但不足以让她放弃离婚，她盯着约翰问：“你不想离婚是么？”她只想赢得这场战争，只想占据上峰。他们从口角发展到身体的激烈扭打，约翰甚至想杀了她，在玛丽安一番哭泣之后，两人终于平静下来，默默地在离婚书上签了字。

离婚数年后：两人见面，又仿佛很亲密。这是他们结婚20周年纪念日，两人躺在床上回忆起幸福的初恋。看到约翰开心地吹着口哨往壁炉里添木柴，玛丽安被眼前的情景感动得哭了，谈到自己的再婚，她说是个错误，纯粹是为了性，而且她发现她的第二个丈夫和其他女人在一起，他们大吵了一架，他走了，她又求他回来——她的故事似乎是她和约翰的重复。做了一个噩梦之后，她说：“我很伤心自己从来没有爱过”。又是爱无能。

约翰和玛丽安，分开之后再次见面，总是非常亲密，然而一旦呆在一起，却又无法避免争吵，如此循环往复，让人绝望、疯狂。玛丽安在接受心理治疗时，写过心理笔记，其中提到她的成长经历，显然又有着伯格曼本人的影子：她从小受父母嘲笑，欺骗是她的第二本性，并且养成了自虐（时刻提醒自己的丑陋）、顺从的习惯，以及和男人交往中的虚伪等等，这是一个支离破碎的人格，当然，爱对她来说，永远只是一个不可实现的奢望。

爱情、婚姻危机(2)

B、《萨拉邦德》：释怀，难以释怀

这部原来为电视台制作的电视电影，能在电影院公映，对伯格曼的影迷来说，无意是一个意外的惊喜。它是伯格曼为他30年前的《婚姻生活》拍摄的续集，他召集了当年的两位主演，让他们扮演的约翰和玛丽安这对离异夫妇重逢，但是影片的主线已经发生了转移，不再是她们之间的感情纠葛，而是约翰一家三代人的情感关系和生活状态，玛丽安实际上被他用来当作一名近距离的审视者，更重要的是一名倾听者，一名劝慰和沟通者。

和约翰离婚30年后，玛丽安一天决定到约翰家去看看他。这两个曾经在婚姻战争中伤痕累累的人，如今已经分别是86岁和63岁的两个老人了，这样的重逢，对伯格曼来说，意义非凡。过去的一切恩怨，都被时间之手轻轻放下，他们亲吻，拥抱，牵着手坐在露台上，眺望远处夕阳下美丽的风景，不停地说着“这是多么美妙的一刻”，真是令人感慨万千——一对男女，只有到了如此苍老的时候，才能换来这样美妙、幸福、平和、宁静的一刻？只有相隔如此之久，才能令奥斯维辛的两个囚徒将记忆释怀，将自己释放？

这部影片让我们窥见了孤独归隐的大师晚年的复杂心境：一方面他变得平和了，释然了，而另一方面，他对亲人间的矛盾、隔膜和怨恨，对人与人之间理解和沟通的障碍，还是不依不饶。表现在影片的形式上，伯格曼采用了段落式的结构，而每个段落都只有两个不同组合的人物之间的对话，无形中传递出了人与人之间的隔。

玛丽安一开始只是准备看一下约翰就走，她说：“我开了200公里的车，来看到了你，让我觉得很温暖，我吻了你，也和你说了话，现在我要走了”，但是约翰坚决要她留下。这段小住在约翰家里的日子，让她发现了约翰的孤单，和他与前妻的儿子、作家恩里克，以及准备上音乐学院的孙女卡琳娜这三代人之间的情感阻隔。

恩里克和卡琳娜父女住在离约翰不远的地方，恩里克的妻子安娜两年前不幸去世。家庭中亲人的缺失，在伯格曼电影中颇为常见：《野草莓》、《犹在镜中》中的男主人公都是丧妻，《秋天奏鸣曲》中的女儿丧子……加上他影片中还有那么多的病人、残疾人、垂死者，家庭成员中如此大面积的非死即病、即残，也从一个侧面反映了伯格曼的心理。活着的安娜虽然从头至尾没有在影片中出现过，但是画面中却反复出现她被镶在镜框中的一张照片，在照片中，安娜显得非常美丽，温柔，善良，健康（人格上的健康），她是这个家庭中惟一一个令所有人都热爱和怀念的人，也是伯格曼刻意塑造的一个理想化形象，伯格曼在整部影片中，通过她来传递一股浓浓的爱的信息，所以，安娜在影片中的隐性地位举足轻重，甚至可以说是核心。

安娜去世后，恩里克受到了极大的打击，生活对他来说变得毫无意义，他回到了家乡，闭门不出，埋头写作，他对玛丽安说，他有时候以为自己已经死了。他让女儿卡琳娜练琴，引起了她的强烈不满，卡琳娜向玛丽安哭诉：父亲完全不理解她，她只想学音乐，而他却总是让她读一些无用的文章，把自己的思想强加给她。片名“萨拉邦德”是一种15世纪源自波斯，16世纪流行于西班牙的慢速三拍舞曲，风格沉重而哀伤，在影片中，伯格曼选用了巴赫单音大提琴无伴奏组曲第五号中的萨拉邦德舞曲，它也是片中父亲要求卡琳娜练习，因为太难而遭到她抵触的曲子。有一次卡琳娜想出门，却被父亲拦住，父女间爆发了冲突：他从来没有发过那么大火，发疯一样掐住卡琳娜脖子，卡琳娜反抗、挣脱，逃进了树林，并滚下了山坡……卡琳娜说她其实并不是很了解父亲，只知道他很善良，很和蔼可亲，妈妈从来没和他吵过架。玛丽安努力为父女俩沟通：“也许是因为你妈妈的死让他改变了很多”。

约翰和恩里克这对父子之间同样存在着怨恨。恩里克伤心地问父亲：“出门那么多年，我都没有得到你的宽恕吗？”他也已经是一个满头白发的人了，但他的目光里，却分明闪现出孩子般的无辜、委屈和

哀怜，他显然也是一个从小没有得到爱的温暖的心灵残缺者。约翰对他说："我不知道怎么和你一起生活"，这就是他们靠那么近，但是没有住在一起的原因。他说："你早已经失去了我，你也说过，没有父亲你照样可以生活，虽然你恨我，但我从未放在心上，如果没有安娜赐给你的卡琳娜，对我来说，你我之间就是陌路人"。恩里克在教堂里遇见玛丽安时对她说："有什么关于我爸的事你可以告诉你，也许我会把他告上法庭"。

约翰和孙女卡琳娜之间，反倒比较容易沟通，约翰对她说："我们虽然不常见面，但我们感觉是一家人，我对恩里克倒很陌生"。卡琳娜忆起自己的母亲，她天天都会想她，本以为时间会让自己渐渐淡忘，但是没有，约翰说："你妈妈给我们的生活带来了活力，让人觉得温暖，她的存在让我们感到很幸福。你很像你妈妈，我很爱你"。约翰对儿子为什么一辈子都说不?"我爱你"这句话呢？那是因为他们的内心都是一块冰，冰与冰之间自然就相互排斥和仇恨，而他们之所以如此爱安娜，尤其是约翰，对儿媳妇的感情甚至超过了自己的儿子，原因只有一个，那就是安娜的爱给这对父子带来了温暖。

我们可以发现，死去的安娜仍然在为卡琳娜与恩里克之间，促成他们的沟通和关系的和谐。伯格曼在片中安排了这样一个情节：卡琳娜在书中无意翻到了母亲临死前一周写给父亲的信，当时她已经感觉到自己的时间不多了，她在信中说："我的病已经很重，我就要走了，我们彼此深爱对方，我从来不曾质疑过这份爱。你知道吗？你的爱总是埋藏得很深，我看得出来你爱卡琳娜，你的一言一行都在向我说明你爱她，当我不在你们身边时，也许教育她会变得有些困难，我知道卡琳娜也爱你，但她不会表达。她会与你争辩，你可能会对她严厉，所以我恳求你原来她，她会慢慢长大的，希望你当好老师这个角色。你是那么令人敬爱，我很了解你的脾气，求你不要过分责骂卡琳娜……" 泣不成声的卡琳娜，再也读不下去了，玛丽安和她一起抚摸着信纸说："安娜的爱——这封信里全是她的爱"。而对于恩里克与卡

琳娜来说，他们心里其实也都怀着爱，但是又不会表达，这就是他们的悲剧，主要是恩里克的悲剧，而他悲剧性格的根源，则来自约翰。

卡琳娜决定上音乐学院，她只想选择自己的道路，不堪孤独的恩里克终于走上了自杀的绝路。他的这一行为非常突兀，但是又在意料之中。直到这个时候，约翰才对玛丽安说："我真的很爱他，他应该感觉到了。虽然我们之间总是很强硬，他总是惹我生气，可我还是爱他，他有时像一条恶狗，我总想驯服他"。他们的父子关系，和恩里克与卡琳娜的父女关系一样，都受困于爱的沟通与表达，结果演化为不可化解的隔阂与怨恨。他们其实都是可怜的囚徒，悲剧代代相传。

约翰晚上从噩梦中惊醒，他独自哭泣，犹豫着敲响了玛丽安的房门。他穿着睡衣站在门口的样子，完全像个孤独无助的孩子——从这个苍老的身影中，我们看到了伯格曼的影子。他脱下睡衣，让玛丽安也脱下睡衣，这两个赤裸着身体的老人，仿佛回到了婴儿时代，在玛丽安的床上相拥而眠。两个老人彼此释怀了，却无力阻止后代延续他们的悲剧，从这一点来看，伯格曼依然是悲观的，但是他最后首尾呼应，让玛丽安回到开头，再次面对观众、面对镜头讲故事，说她和约翰在一起的这段时光很美好，显示出伯格曼像《呼喊与细语》和《秋天奏鸣曲》一样 ，努力想在悲观中给观众以一线抚慰。影片开始不久有一段卡琳娜和玛丽安的对话，卡琳娜问她是否爱自己的爷爷，她说："这个问题我想了一辈子。我突然明白这个世界还是很美好的。我想我是爱他的，很爱。"

爱情、婚姻危机(3)

玛丽安的“结束语”，又落在了安娜头上，安娜美丽慈祥的面容在镜头中再次闪现，玛丽安说她有时候也会想起安娜，并且总在感觉她的那份爱——安娜在影片中的地位和作用再一次被突出，伯格曼通过玛丽安和安娜这两个女人，所要传递和表达的这部影片的爱的主题，也久久地回荡在观众的心中。

伯格曼的一生都被缠绕在蛛网般的危机当中，他一次又一次地对上帝发出苦苦请求，请求他打破沉默，在人类遭遇危难时，能够及时现身，能够果断地施以援手。对于宗教，他从保留着残存的碎片，到将信将疑，夹在信与不信之间，终于走向彻底决裂——《犹在镜中》里，他将上帝描绘成恐怖的大蜘蛛，这只蜘蛛让女主人公进了精神病院，它同时还不停地吐丝，将伯格曼牢牢地困在网中央；《芬妮与亚力山大》中，上帝又有两次“现身”：一次是以恶魔般的主教、亚力山大的继父为化身，他死后仍在威胁亚力山大：“你逃不出我的掌心”；另一次上帝从门背后出来，成了一排木偶，折射出亚力山大（伯格曼）心目中上帝的虚假，和对上帝的嘲讽。然而，伯格曼的决裂其实无法真正彻底。

荣格认为，人具有自然的宗教意识，宗教控制同性欲本能、攻击本能一样强烈，他说，在他所治疗的处于人生后半期的所有病人中，即35岁以上的人，还没有一个人的问题不是出在寻找一种宗教的人生观上，“的确，他们之所以患病，是因为他们失去了过去活生生的宗教所各于其追随者的东西，凡是没有重新获得宗教观的人，没有一个人能够真正治愈”，他在《心理学和宗教》一书中，即阐述了宗教对人生和心理健康至关重要的作用，他所说的宗教不是狭义地指某一种具体的教义，而是一种“超自然的圣性的信仰”。

伯格曼的病，很大程度上正是如荣格所说的，源于宗教观的断裂。断裂、真空，比怨恨上帝更痛苦，他的人格和精神世界，不可避

免地充满了分裂与矛盾。

伯格曼的电影，其最大的意义，在于向观众呈现了一个没有爱、没有上帝的世界，在这个地狱般的世界中，你如果仅仅看到他的绝望，那么只是了解了他的一半，或者甚至可以说，伯格曼对你毫无意义，甚至有毒。正如基耶斯洛夫斯基评论《沉默》一片时所说："这是一部黑暗的影片，充满了沉重的悲哀，但是一束希望的光还是照亮了全片，它来自于伯格曼对人性深刻的坚定"——这一束人性的、希望的光，惟其在伯格曼那样的黑暗之中，才显得如此夺目，他用他的地狱，证明了爱和信仰的不可或缺，同时也等于证明了构成天堂的必备要件。他在"处理完毕"心中的宗教债务之后，将爱来取代与之决裂的上帝，与之一刀两断的神，他要证明的是：神即是爱，爱即是神。我们发现，他的这一上帝的替代物，其实依然符合基督教教义，实际上他仍然在回归上帝，只不过是给自己的上帝起了个别名。他说："我拍电影的目的是个非常困难，也是极难答复的问题。通常答案是无法捉摸的：我要表达出人的情状，把我所见的真实情状表达出来。实际上，我要说出我所希望的目的是什么"，关于这个希望的目的，他又说："我希望我能够成为那片伟大平原上的大教堂中的艺术家之一。我将用石头雕出一个龙头，一个天使，一个魔鬼——或是一个圣徒。究竟雕出什么，那都无关宏旨，主要的是使我感到满意，不管我相信或者不相信，不管我是不是基督徒，我将在这座大教堂的集体创作中，尽我的一份力量"。

他呈现了陀斯妥耶夫斯基和托尔斯泰式的痛苦，塔科夫斯基式的忧思，但他没有失去对信仰的依托与追寻。塔科夫斯基说："在今天这个如此过分偏向物质与科技的世界里，教堂并未呈现任何迹象，能够以唤醒精神的呼声来匡正这种失衡的现象，在这种情况下，艺术之于我，似乎是用来表达人类精神潜能的绝对自由。我认为艺术一直都是人类对抗那威胁着要吞噬其心灵的物质产品的武器"。伯格曼在他1960

年出版的电影剧本选集序言中说：“艺术只要一脱离信仰，便会失去基本的创作原动力。它切断了脐带，现在过着不孕的日子，自生自灭”。

他呈现了萨特式的虚无，和卡夫卡式的荒谬，他的电影中常常是令人窒息的“沉默”，或令人撕心裂肺的“呼喊”，但他没有失去笑的能力。萨特在70岁生日前的一次谈话中说：“生活给了我想要的东西，同时他又让我认识到这没多大意思。不过你又有什么办法呢？”说完即哈哈大笑，他最后说：“应当保留笑的能力”，还特意让谈话者在整理此处文字时注明“伴随着笑声”。

他电影中人物，是如此孤绝，常常被阻隔于时空之外，而且，每个人都是一个深渊，对他人都是一座地狱，但是他又坚定地认为，“人生最重要的，是能与他人接触，如果能跨出沟通、了解、爱的第一步，那么你就得救了”，他还认为，电影“应教导人们不要与自己的心灵失去联系”，他曾痛切地说：“我们终于集合在一个广大的兽栏中，我们站在那里哼声表示我们的寂寞感?，而彼此都漠不关心，不知道我们彼此都窒息到快要死了。那些个人主义者都直愣愣地彼此注视着对方，却否定了对方的存在。我们绕着圈走着，因而我们自己的迫切感觉限制了我们，使我们无法辨别真伪，无法辨别出是匪徒的歹念，还是真诚的理想”。

在他晚年编剧的两部影片《星期天的孩子们》和《情天未老》中，我们欣慰地看到了他与父母的和解，《野草莓》结尾伊萨克教授的梦境——在父母对自己的挥手中禁不住泪流满面，终于在银幕上变成了现实。

他在《萨拉邦德》中，又用年龄赋予自己的特有的平和、慈祥、宽容和爱，释放了曾被囚困在爱的奥斯维辛中的一对夫妻受难的灵魂，他让这两位离异并分别了30年的老人，最后赤裸着满是皱纹的身体，像婴儿一样相拥而眠——假如人生可以选择，可以重来，那么，他们还会像30年前那样相互伤害和自我折磨吗？伯格曼提醒自己把《呼喊与细语》拍成一部“抚慰人的电影”，在《秋日奏鸣曲》中他又

试图表达“女儿给予母亲新生”这样的结局，在《萨拉邦德》中，他把安娜作为爱的理想化身，一个没有了生命的人，她的爱却温暖和照耀着所有的亲人，她让人如此怀念和依恋，把爱的主题推向了一个顶点，安娜分明是伯格曼心中的神——谁能说，他不是在和上帝讲和？

伯格曼，一个在他童年的记忆中找不到任何爱的痕迹的人，用他一生的时间，为自己，也为所有那些生命中缺失了爱的人，执著地寻找信靠，寻找救赎，执著地发出爱的吁请。

爱情、婚姻危机(4)

英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman，1918—）剧情长片作品年表：

1. 萨拉邦德 Saraband /2003

2. 芬妮与亚力山大Fanny and Alexander Fanny /1982

奥斯卡奖最佳外语片、最佳艺术指导、最佳摄影、最佳服装设计，金球奖最佳外语片，威尼斯电影节费比西奖

3.傀儡生命From the Life of the Marionettes /1980

4. 秋日奏鸣曲Autumn Sonata/1978

金球奖最佳外语片

5. 噩兆（蛇蛋）The Serpent"s Egg /1977

6. 面对面Face to Face 1976

金球奖最佳外语片

7. 魔笛The Magic Flute /1975

8. 婚姻生活（婚姻场景）Scenes from a Marriage /1973

金球奖最佳外语片

9. 呼喊与细语（哭泣与耳语）Cries and Whispers /1972

奥斯卡奖最佳外语片，戛纳电影节技术大奖

10.接触Touch/1971

11. 安娜的激情The Passion of Anna /1969

12. 羞耻Shame /1968

13. 狼之时刻Hour of the Wolf/1968

14. 假面Persona /1966

15. 这些女人们Now About These Women /1964

16. 沉默The Silence/1963

17. 冬日之光 Winter Light/1963

18. 犹在镜中（穿过黑暗的玻璃）Through a Glass Darkly /1961

奥斯卡最佳外语片奖，柏林电影节OCIC奖

19. 魔鬼的眼睛The Devil"s Eye /1960

20. 处女泉The Virgin Spring /1960

奥斯卡最佳外语片奖，金球奖最佳外语片，戛纳电影节特别关注奖

21. 面孔（魔术师） The Face 1958

威尼斯电影节评委会大奖

22. 生命的门槛 Brink of Life /1958

戛纳电影节最佳导演、最佳女演员

23. 野草莓Wild Strawberries /1957

柏林电影节金熊奖最佳影片、费比西奖，金球奖最佳外语片

24. 第七封印 The Seventh Seal /1957

戛纳电影节评委会大奖

25. 夏夜的微笑Smiles of a Summer Night /1955

26. 秋日之旅（梦）Journey Into Autumn/1955

27. 恋爱课程（爱的一课）A Lesson in Love /1954

28. 小丑之夜The Naked Night/1953

29. 不良少女莫妮卡Monika， the Story of a Bad Girl/1953

30. 女人的秘密Secrets of Women/1952

31. 夏日插曲Summerplay /1951

32. 走向快乐（喜悦）To Joy /1950

33. 监狱Prison /1949

34. 三个陌生的情人Three Strange Loves /1949

35. 爱欲之港Port of Call/1948

36. 黑暗中的音乐Music Is My Future /1948

37. 开往印度的船A Ship to India /1947

38. 雨中情It Rains on Our Love /1946

39. 危机Crisis/1946

深紫色的焦虑·“欧洲的心灵”

基耶斯洛夫斯基的电影被称作“道德焦虑电影”，尽管他本人“痛恨这个名字，但它却很说明问题”。他的电影集中呈现了个体在特殊境况下的道德两难，以及在面临两难选择时的无力感。这种“焦虑”的背景和根源，是导演所处的集权主义和天主教信仰的双重伦理环境下，个体生命与社会伦理之间不可调和的矛盾与冲突。

基耶斯洛夫斯基的站位，始终是个体。没有哪一个导演，像他这样始终如一地、深刻地关注着个体的内心世界和生存状态，关注着个体的自由和生命的尊严。他以电影为手段，朝着一个他自认为只能向它靠近、却永远无法达到的目标而努力，这个目标就是“抓住我们内心深处的一些东西”。他被称为“当代欧洲最具独创性、最有才华和最无所顾忌的”电影大师，还被尊为“欧洲的心灵”。他分别以《圣经》中的“十诫”，和法国国旗中蓝白红三色的象征意义为母本，将这些宏大的主题置入现代的、私人化的语境，并且加入了自己独特的理解、诠释和演绎，他要“看看十诫的信条以及自由、平等、博爱这三个词在今天能有什么作用”，他特别强调是“在个人的人性、隐私层面上，而不是哲学层面，更不提政治和社会层面”。他还想演绎但丁的《神曲》，计划拍摄“地狱、炼狱、天堂”三部曲，可惜他的剧本成了遗作，他死于和自己影片中经典女主人公“维罗尼卡”同样的心脏病，在人生的“高音部分”英年早逝。

哲学家刘小枫称基耶斯洛夫斯基为“深紫色的叙事思想家”。他的焦虑，也可称之为一种深紫色的焦虑。紫色是红加了蓝之后调出的颜色——基耶斯洛夫斯基的红，不是意识形态意义上的红，他甚至刻意回避这种红，他的红代表着爱和悲悯；基耶斯洛夫斯基的蓝，是一种悲伤和忧郁；深紫，说明色彩配比中蓝的成分偏重，这种蓝又代表对心灵自由的执著追寻，所以它没有走向黑，而黑色可以吞没所有其他的颜色。

在接受采访中，基耶斯洛夫斯基常被问到哪个导演对他影响最大，而他经常提及的却都是些作家的名字，比如莎士比亚、陀斯妥耶夫斯基和卡夫卡。这三位伟大的作家都可以被归为“焦虑派”。莎士比亚发出了“共存，还是毁灭”这样的终极追问，而陀斯妥耶夫斯基和卡夫卡所关注的，都是孤独和痛苦等人类共同的生存困境。

两难命题和悖论式的道德情境

除了20余部记录片和10余部电视片外，基耶斯洛夫斯基生前共留下了11部故事片，在这些影片中，他为主人公编织了一个个私人的、特殊的道德处境，和两难命题，在“十诫”中甚至充满了悖论式的道德情境，真实的、咄咄逼人的伦理问题，从它们中间真实地凸现。他在“为难”他的主人公、将他们逼到不得不选择而又无法选择的道德绝境的同时，似乎也有意在和自己较劲，同时对观众自然也构成一种“道德压迫”，迫使你一起思考、面对他给出的种种难题。

焦虑，是他电影的唯一表达，是他电影中散发出的主旋律，因此他说他总是在拍同一部电影。他在电影中展示的处境是如此的具有现实意义，凝聚、郁结其中的形而上的哲思，又带你超越了具体的叙事，但他决不故作深奥，这些两难命题，均为人们感同身受，它们稳稳地直达普通人的内心深处，由此而生的焦虑和困惑，在不知不觉中弥满你的心田。他的电影总有着一种特别抓人的情绪，让你沉浸其中，挥之不去。他呈现在你面前的，不是排山倒海的痛苦、令人窒息的黑暗，和惊心动魄的残酷，他的电影更像是一张蛛网，将你的灵魂轻轻缠绕，蛛丝柔软，而又绵密，令你无法挣脱。他将你引入一个焦虑无边无际、但又让你感觉十分迷恋的基氏电影世界，以致于有如此多的人，乐于将自己的灵魂投入他的蛛网，把它当做自己的精神摇篮。这就是基耶斯洛夫斯基特殊的精神感染力所在。

《伤痕》中被派去主管一个大型化工厂建设工程的贝德那兹，他觉得自己在为当地百姓做一件有意义的好事，但同时又感觉自己在做一些极其错误的事情，他无法厘清自己给百姓的伤害和帮助，到底哪一个更多些。他夹在政客、百姓和自己的家庭之间，他开始觉得当初的选择是错的。

《影迷》中的业余摄影爱好者菲利普，一开始的拍摄动机是纯私人的，但随着他被厂长的御用，他的摄影踏入了受限制和操纵的“公共

政治领域”，当他的拍摄自由受到无情干预，并且由此危及家庭时，他陷入了无法选择的痛苦和尴尬，最后只能自毁胶片。

《永无休止》中一名年轻律师，生前为一名坚持自己信仰的反对党分子辩护，如今他的案件由另一名年长的律师接手，他同样受困于政治与道德的可疑。已故律师的妻子无法摆脱对丈夫的思念，以及肉体出轨的负罪感，最后在空虚和绝望中选择了自杀。

《机遇之歌》中的医学院学生威特可在站台上追赶一列开动的火车，三个结果引出三种天壤之别的命运：第一种是他成了坚定的党内积极分子，第二种是他加入了反对党，第三种是他坚决不问政治，事业顺利，婚姻幸福，生活平静，却不料在前往国外途中遇到空难。似乎不是他在选择命运，而是命运在选择他。一切纯属偶然。

《杀诫》中的雅泽克因为妹妹的不幸死亡，他决定随机挑选一个对象将其杀掉，一解心头之恨，最后他选中了一名出租车司机。刚毕业的年轻见习律师在为他辩护的过程中，对他产生了同情，他从这起死刑判决中陷入了伦理而不是法理上的极大困惑：谁来决定个体杀人和司法制度杀人、社会公义杀人哪个更正当？他进而对自己的职业失去了信心。

《爱诫》中19岁的多米克，每天用望远镜偷窥对面公寓里的美丽少妇玛格达，并且爱上了她，可感情受过创伤的玛格达已经不相信有爱情这回事，她觉得男女之间只有性，多米克的感情由此受到了极大的伤害，在他自杀未遂后，玛格达回来找他，她终于看到并相信了爱。另一个电视版的结尾是：冷漠的多米克变成了原来的玛格达，拒绝了她的爱，他们之间构成了一个伤害的循环。

《维罗尼卡的双重生命》中有两个长得一模一样的维罗尼卡，波兰的维罗尼卡执著于自己的音乐理想，在舞台上猝然去世，法国的维罗尼卡受到了心灵感应，放弃了自己音乐理想的她面临着选择：是否该走和波兰的维罗尼卡同样的路。

《蓝》的主题是自由。茱莉在车祸中失去了他的音乐家丈夫和爱女，她试图自杀，试图忘却，但都没有结果，记忆始终不肯放过她，她还得知丈夫生前有一个情人，并且正怀着他们的孩子，她没有选择仇恨和报复，而是在痛苦中选择了宽恕和爱，她从中得到了内心的自由。

《白》的主题是平等。卡洛因为突然之间的性无能，和妻子之间无法达成生理上的平等，遭遇妻子的离婚诉讼，他被抛弃后意外地发了横财，为了扯平，他决定报复前妻，于是想了个装死的主意，叫她回来接受财产，但是他终究发现自己还是爱着她，并且从她的眼泪中确认了她对自己的感情，于是他的性功能、以及两人的爱都复活了。

《红》的主题是博爱。年轻的模特瓦伦汀偶然间走进一个独居的退休老法官家里，发现他整天窃听邻居的偷情电话。法官年轻的时候看见自己深爱的女友和别人偷情，他窃听到的隐私似乎更加印证了爱的不可能。瓦伦汀的对面住着?个法律系毕业生，他似乎在重复着和老法官相同的命运。老法官内心的坚冰，在和瓦伦汀之间心灵的交流中渐渐融化，但他们的爱却生不逢时。

存在，选择，与自由

基耶斯洛夫斯基的电影，可以被视为存在哲学的具体体现。存在哲学和思辨哲学、理性哲学的最大不同，在于它关怀每一个鲜活个体的存在、处境、情感、意志、选择，以及命运、苦难、悲伤、绝望、罪恶，包括死亡，它决不无视有限和偶然，决不漠视私人和特殊，它坚决反对和阻止人成为被操纵的非人，成为冰冷供桌上的祭品。哲学家京不特在南丹麦大学哲学系所作的《基尔克郭尔：自我与“那个体的”和“那普遍的”之关系》的演讲中，曾经发表过这样的观点：“一个人道主义社会的基本立足依据必须是个人主义，而一个道德个人的伦理理念最终将是人道主义。”哲学家刘小枫在他《沉重的肉身》一书的开头，即引用了基尔克郭尔这位著名存在主义哲学家的一句话：“上帝知道多少人的头发，伦理学就知道多少个人”，他把基耶斯洛夫斯基的电影归入和理性伦理学相对应的叙事伦理学，他所归纳的叙事伦理学，即是从个体生命的例外情形，去探问生活感觉的意义，它紧紧搂抱个人的命运，关注个人生活的深渊，它是想搞清楚一个人的生命感觉曾经怎样、可能怎样，而不是应该怎样，它是陪伴的伦理，是抱慰的伦理，是激发个人道德内省的伦理。存在哲学和叙事伦理学眼中的上帝，会细数人的头发，倾听每一个人的叹息，为每一个人擦拭每一滴眼泪，而且绝不抛弃罪人。萨特说：存在主义是一种人道主义。

在基耶斯洛夫斯基的焦虑和两难中，都涉及人的存在、选择与自由。意志的自由，选择的自由，是关乎生存的一个基本问题。个体一旦在生活中无法实现自己的意志和价值观，无法选择、无力选择，那他就是不自由的，就会导致焦虑、痛苦和失落。塔可夫斯基在他的《雕刻时光》一书中写道：“意志的自由，必须意味着我们有能力去评估社会的诸般现象，以及我们和其他人的关系，能够在善与恶之间自由作选择”，他还说：“伟大的作品诞生于艺术家表达其道德理想的挣扎”。

在《基耶斯洛夫斯基谈基耶斯洛夫斯基》一书中，基耶斯洛夫斯基举了现实中“处于不能作出正确选择的处境的一个很好的例子”：他本人在反对戒严令的请愿书上毫不犹豫地签了名，而他的妻子认为他必须对她和孩子负责。他说“如果从社会的角度看你作出了正确的选择，那么从家庭的角度看你的选择又是错的。”他如此表述在选择面前的焦虑和痛苦：“经常是我们即便知道什么是该做的、正确的、诚实的事情，我们却不能够选择它们。我深信我们并不自由”——这种情绪贯穿在他所有的影片之中。他由此而言：“有一句老话是这么说的：自由存在于内心。确实如此”。

萨特在他的存在主义哲学体系中，特别强调在特定境况下的自由选择。他说：“生活使我懂得了境况的力量。在我不愿当兵的时候我却成了一名士兵，在某种程度上讲，《存在与虚无》本身就是发现这种境况力量的开始。这样，我就遇到了我的自由和外部驾驭我的什么东西的冲突”，“我们断定在任何境况中总会有一种令人满意的选择，这是不真实的”。基耶斯洛夫斯基所强调的，是个体生命的自由伦理，但是这种伦理在现实面前处境艰难，而且他觉得在自由社会中人的道德处境更为孤绝。

存在主义心理学家罗洛·梅，在他的学说中同样强调人的自由选择。他认为只有当人真正认识到自己的存在价值，并且能够对自己的行为进行自由选择时，人才是健康的。人若认识不到自己在社会上的价值，处处听命于他人，不能自由地选择和决定自己的未来，他就丧失了存在感。他同时指出，人的自由包含着人的态度、行为和对未来做出选择的责任心，然而正是人的这种责任心，才使人产生焦虑，在焦虑状态下，人常常被迫放弃自由和责任心，由此更不能做出自由的选择。罗洛·梅的博士论文出版时的书名为《焦虑的意义》，他认为焦虑是人的存在面临威胁时所产生的一种痛苦的情绪体验，而所谓威胁，既可以是指向自然肉体生命的疾病、灾难、死亡等，也可以是指向人的心理生命的精神信念、理想和价值，在这个意义上，焦虑“是指

个体对有可能丧失其存在的一种担心”。罗洛·梅把焦虑分为正常焦虑和神经症焦虑，并认为正常焦虑可以促使人们去发现自己的存在，努力争取人性的自由——这就是基耶斯洛夫斯基式的深紫色焦虑，他把精神和肉体的存在看得同等重要。

远离政治，归向人性

要考察基耶斯洛夫斯基的道德焦虑，无法避开他当时所处的政治社会环境。他拍过十几年的纪录片，之后转入故事片，除了少数影片是接受委托拍摄，或是在剪辑上屈服于一定的压力之外，他从来没有越过自己内心罗盘的界限，正因如此，他的许多影片被搁置了5年、7年或10年，有的甚至根本没有上映。他经常面临严格的审查，遭到警察的盘问甚至收容，为了想办法躲过审查，他要想方设法做到让审片员看不出来但是观众又能心领神会。有一次电视台台长想让他在电视上声明，戒严期间波兰的法庭没有做出任何审判，被他拒绝。正是在戒严期间，他认识到政治无法没有解决人类的许多重要问题，它无法回答一些“基本的、必要的人类和人性问题”，“就生命的真正意义是什么、为何早上要起床等问题而言，你生活在何种制度的国家，并没有什么区别。政治不回答这类问题”。“人们不需要政治，道德规范终结了人们的情感”。他的纪录片就是捕捉“人们如何在生命中克尽其责地扮演自己”。萨特也曾经对“个体在有助于团体的名义下被除掉”，以及以“集体的自由”遮蔽个体的自由，表达过他的“厌恶”。

基耶斯洛夫斯基对政治感到失望和厌倦，他认为自己犯的一个错误，是太晚意识到自己必须尽可能远离政治，“我不适合这种革命的年代”。所以他在拍摄《十诫》时决定“撇开政治”，而是试图重新寻找被政治所破坏的基本价值，他还表明他的“蓝、白、红”三部曲同样与政治无关。他走向了人性、人道的主题。

他也厌恶制服和纪律。他年轻时上过消防员训练学校，但从那以后，他就知道自己干什么都行，就是不愿再穿制服了，自己做不来那些受制于规定的事情，“我根本就不能赞同任何人为我安排一切，即使这些事情很便利也不行。”为了逃避兵役，他假装精神分裂症，而且居然骗得了医生的专业诊断。

他还害怕精神分析学家和心理疗法学家，“害怕所有那些向你指路的人、那些知道一切的人”，他认为没有人真的知道一切，他认为“如果自己找不到目标，那别人是不可能给你寻找到目标的”。

——一个如此看重自己的个体性情和自由选择的人，对来自政治和社会的压抑自然显得更加敏感和焦虑，我们从《影迷》的主人公身上，可以明显地看到基耶斯洛夫斯基本人的影子。被认为是存在主义哲学先驱的尼采说过：“舆论的压迫愈是沉重，自由愈是受到迫害，哲学的尊严就愈是提高”，他还说过：“哲学，如同我从来所理解和体验的，乃是自愿引退于高峰和冰谷，探求存在中一切新奇、可疑、历来被伦理严格禁止的问题”，这就是基耶斯洛夫斯基被称为思想家的原因。

专业悲观·宿命·偶遇

基耶斯洛夫斯基说过，他对过去、现在乃至将来他周围的生活都有一种敌意和痛楚感。在他的电影里，很难找到幸福的结局。即便有爱，也多半是陷入两难，带来苦楚，“有了它、没了它，我们都无法生活”。对于《爱诫》的两个结尾——电视版偏向冷漠，偷窥者多米克回绝了来看他的玛格达，他认为这个结局跟他对真实生活的看法比较接近；电影版透出希望和爱的暖意，被偷窥的玛格达相信了爱的存在，并且爱上了多米克，他自己认为这个结局“太乐观”。

处于道德焦虑状态的人，自然很难乐观。他曾经归纳过的三个“永远”，是他悲观的缩影：“我们不断想为自己找一条出路，但又永远为自己的激情与感觉所禁锢”；“我们永远不能十分笃定地说：‘我很诚实’或‘我不诚实’。我们所有行为和曾经面临的状况，都是我们没有其他出路的结果”；“在我们这个地球上并没有完美的正义，永远不会有”。他自称是“专业的悲观主义者”，他的性格沉默而警惕。这与他经历的生活苦难和道德苦难密切相关。

他的童年时代过着颠沛流离的生活，父亲长期患病并且英年早逝，因为贫穷，父母在他小时侯只得经常把他送到儿童疗养院。他没有钱买电影票，只好和一帮小朋友爬到电影院屋顶，透过通风孔往下看见银幕的一小部分，并隐约听到一点声音，他们很嫉妒里面的人可以看电影，就朝他们身上吐痰，这成为他童年的一个游戏。父母没钱送他出去上学，就让他去免费住宿的消防员训练学校。后来他看中波兰著名的洛兹电影学校，考了三次才被录取，而促使他第三次参加考试的动力，是母亲站在倾盆大雨中为他的落榜而掉下的伤心眼泪，他决心向母亲证明自己。他结婚后住在一间阁楼里，冬天因为没有足够的钱买煤，甚至只能靠他偷煤包度过严寒。

生活的苦难使他的电影始终贴近普通人的灵魂，并且充满了神性的悲悯、吁请、祈祷和抚慰，但是这种苦难本身并没有成为他直接的

表现对象，他更关注的是人内心所经历的苦难和折磨，百转千徊之后仍然不得解脱、不可承受的那种痛，这说明相比之下，他更加看重人所面临的道德困境。他对于苦难有着自己独特的认识："有时候受点苦更好些，每个人都得经历这个，是它造就了我们，是它造就了人类的本质……如果你想真正关心自己、关心别人，你就应该经历一些痛苦，真正明白痛苦的含义，这样你疼的时候就知道什么是疼，因为如果你不知道什么是疼，你就不会明白什么是不疼，就不会珍惜这种没有疼痛的感觉。"

个性以及遗传（他父亲以及他从没有见过面的祖父以及曾祖父，都是这样）中的悲观，甚至导致他严重的自我贬低和自我否定：他觉得自己是个"十足的白痴"，他不看自己的电影，不承认自己是艺术家，认为自己只是一个"工匠"，他不喜欢"成功"这个词。

悲观、两难、焦虑和无力，很容易导致人相信命运和机遇，进而产生宿命感，仿佛不是我在选择，而是我被选择。中国轮椅作家史铁生就发出过类似的慨叹："不见得是我们走过生命，而是生命走过我们；不见得是肉身承载了灵魂，而是灵魂订制了肉身"。

基耶斯洛夫斯基因此还被称为"宿命大师"，他影片中一道道两难命题的背后，充满了宿命和偶遇。《机遇之歌》采用"一拖三"式的结构，将生命中的偶然性表现得淋漓尽致，由此成为此类影片的"祖师"，后面引申出像《罗拉快跑》、《滑动门》等一系列影片。他的《十诫》和"三色"中，也处处埋伏着神秘的偶然，人的命运仿佛被无形的力量所操纵。

人本主义精神分析学说创始人、著名心理学家弗罗姆，在他的《精神分析与宗教》一书中，将宗教体验分为权威主义宗教和人本主义宗教，前者是人将自己看得微不足道，服从、敬畏、崇拜那凌驾于自己之上、控制着自己命运的无形力量，而后者则将上帝视为人本身力量的象征，而不是统治人的力量，人感受并发挥出自己爱和理性的潜能，并与他人和世界融为一体。基耶斯洛夫斯基即是在弗罗姆所说

的这两种宗教体验中徘徊、挣扎，他电影中的人物，既感觉到人自身深刻的无力和渺小，又在悲观宿命中苦苦寻找爱和理性的救赎，他自《维罗尼卡的双重生命》之后的作品，开始倾向于人本主义宗教，表现出了更多的爱，表现出了人与孤独的抗争，以及融入他人与世界的愿望和可能。

捕捉灵魂

基耶斯洛夫斯基是用摄影机捕捉灵魂的高手，他由此也十分重视与观众之间灵魂的交流，他有一句名言：“我总是得把那些正常看待世界的人记在心上，电影是让所有人看的。”他用双手捧起人们残损破碎的情感、命运和灵魂，用充满爱的目光去注视，去包容，去忍耐，去体谅，去温暖，去呵护，这就是他的动人之处。因此，刘小枫说：基耶斯洛夫斯基的悲观让他感动。

他最喜欢那些说“你电影里讲的就是我”，说“你剽窃了我的生活，你从哪儿知道我的”这一类观众。他说他永远无法描述他主人公真正的内心世界，如果电影真的有什么成就的话，那就是人们能够在电影里发现自己。用托尔斯泰评价陀思妥耶夫斯基作品的话说，就是从他的人物身上人们可以“认出自己的心灵”。对基耶斯洛夫斯基来说，艺术质量的一个标志就是：如果他读到、看到或听到一些东西，他会突然间强烈而清晰地感觉到有人在表述一些和他经历过、他想过的完全一样的事情——这就是我们看过他的电影以后的强烈感觉。

我们可以断定：基耶斯洛夫斯基虽然如他所说的悲观，但绝不冷漠，他的艺术价值观，带有强烈的个体色彩，他如此看重个体情感与伦理的自由，同时又执著地寻求个体——而不一定是观众大面积的共鸣，寻求陌生灵魂之间的相互对应和相互取暖。这种诉求，在他从记录片向故事片转型期间，一部融入了自己亲身体验的电影《影迷》中，得到了生动的表现，片中有两个感人的场景：一是菲利普为厂里的残疾工人拍了一部记录他工作生活的短片，在电视台播出时，这位老工人和他的妻子坐在电视机前，两眼闪着激动的泪光；二是菲利普给为他开车的司机拍过一小段电影，这位司机的母亲去世后，他从电影里又看到了母亲在窗口向自己挥手的镜头，激动不已：“人死了，却还能在电影里看见。”基耶斯洛夫斯基珍视这种感受，这种来自个体的情感回报，所以他的电影总能击中你，让你走进他主人公的灵魂，和

他们一起辗转反侧，其结果是，他的电影恰恰获得了大面积的情感道德回应和共鸣。

“茫茫人海中，陌生人之间必然有某种神秘的命运牵连，我们的生活及生命也许被其中忽然搭上的一线缘份所左右而改变一生，也许不会。”我们在他每一部影片中，都能触摸到这种感觉和情绪，因此他的电影和观众有一种神秘的心灵感应，我们和他之间，就像是《维罗尼卡的双重生命》中巴黎的维罗尼卡，和波兰的维罗尼卡。

个体的遮蔽(1)

基耶斯洛夫斯基从电影学校毕业后，拍了十余年的纪录片，但是后来他发现，“摄影机越和它的人类目标接近，这个人类目标就好象越会在撮影机前消失”，“不是所有的事情都可以描述，这是纪录片最大的问题。它好象陷入自己的陷阱，和某个人靠得越近，那个人就越是想远离它”，“在真实生活中，人们不会让你拍到他们的眼泪，他们想哭的时候会把门关上”，包括他自己——“我永远不会告诉你我什么时候遭受最多痛苦。我不会告诉任何人，最痛苦的东西总是隐藏在内心最深处。”于是，他开始转向了故事片，为了和人的眼泪、和人的灵魂更加靠近。但是他的故事片在某种程度上仍然具有纪录片的元素，他认为自己所拍摄的并不是真正的故事－－胶片上仅只是组成故事的元素。他也从不叫演员排演。

他的头5部故事片均带有比较鲜明的政治色彩：处女作《伤痕》揭示了一名老实的党员在与政客和百姓的冲突中希望的破灭，影片对于人心深处的困惑、无奈、疲惫等等伤痕的刻画，已经初见功力；《影迷》揭示了个体和无所不在、无可抗拒的政治权力之间的冲突，结局依然是个体的无力和无奈；《机遇之歌》通过三个不同的结局揭示了政治的虚妄，他用偶然性对政治作了一次消解，拍摄完成后遭禁映，直至1987年才重见天日；《短暂的工作日》是关于一个镇党委书记的批评电影，它被认为没有达到预期效果，因为不可能更深入地对人物进行挖掘，他觉得“现在不管以什么样的深度，都根本不可能拍摄一部关于党委书记的电影”，影片同样遭禁映。他在谈论该片时说：“现在，在波兰，所有经历过那些共产主义日子的人都在写回忆录，都在接受采访，到处都是书……你根本再也不知道谁是坏人了。在采访或是书中，你根本看不到任何人承认任何的罪过。每个人都是无辜的……罪恶在哪里？如果不在我们身上又在哪里？”（类似的发问也适用于我们的“文革”）；《永无休止》是关于戒严期间法庭审判的一部

电影，他在谈到这部片子时作出了这样的反思：“每个人都迷失了方向，戒严期间我们都低下了头。现在我们都在品尝这种低头的恶果。”影片半年后才以奇怪和“恶劣”的方式上映：报纸上说在哪个电影院放映，那里其实根本没有上映，它常以另一个片名，在那些偏远的、观众习惯去看美国娱乐片的影院上映。

A、《影迷》：个体的无足轻重和无能为力

影片融入了基耶斯洛夫斯基自己拍摄纪录片的经历和心理体验。他是波兰电影人协会副主席，他们这个协会努力为艺术自由而斗争，但是没有结果，“我们以为自己很重要，可结果是我们根本无足轻重”——这种个体被遮蔽或吞没而产生的强烈的无力感，在影片中表达得非常真切。

业余摄影爱好者菲利普·莫兹给自己买了一架8毫米的摄影机，一开始他的动机，是想用它来拍自己刚出生的女儿——他非常爱他的家庭，爱生活。后来他把镜头延伸到生活的各个角落，很快陷入了痴迷。那时侯私人拥有摄像机还很稀奇，菲利普由此风光起来，厂长请他为厂庆25周年拍记录片，他在厂里的身份地位得到提升，大约相当于我们“文革”时期谁会写毛笔字就成了文化干事，被分配写大字报一样。开始他为接受这个光荣任务很感得意，拍得也很卖力，但潜在的矛盾和冲突很快暴露出来，比如什么可以拍，应该拍什么，他就掌握不好，各位领导到会议室开会，他想跟进去，却被尴尬地挡在外面，只好一个人等在走廊上，会议中间一位领导开门往外走，他怕漏掉什么镜头，赶紧举起摄像机跟拍，结果对方是上洗手间，他再次遭遇尴尬。在走廊上等得无聊，他无意中拍下窗台上的鸽子，结果后来这个场景在电影节上得到了意外的好评。这给了他不小的触动。

厂长后来专门为他买了一架16毫米专业摄影机，但他拍什么，哪些镜头可以用，哪些镜头不可以用，得听从厂长的批准、指示和审查，也就是说，他的创作和拍摄自由，必须接受厂长的控制。他和厂长之间“意识形态”的冲突，集中表现在他以厂里一名残疾老工人的工

作和生活为题材，拍摄了一部记录短片，厂长很不高兴，问他为什么偏偏要拍他，菲利普怎么说得清楚？他就是喜欢，就是想拍，他对这个几十年如一日地辛勤工作的残疾工人，怀着深厚的感情，厂长坚决阻止他拍，大约不够主旋律，还怕暴露工厂的工作条件，他却坚持要拍，他选择了反抗："我没有错，我展现的是现实，是现实！"他只对现实负责，不对"为什么"负责。

菲利普的片子理所当然地得到了专业人士和电视观众的好评，他们和厂长代表两种截然不同的话语系统，但是他们不代表权力，而菲利普无可逃避地活在厂长的权力下面，这就是他所面临的现实困境，他注定是无力的。他的片子在电视台播出之后，支持他拍摄的工会主席也受他连累丢了工作，工厂的摄影俱乐部宣告解散，妻子也离他而去，原因是无论菲利普的镜头还是精力，都从她和孩子、从家庭身上转向了外部，她完全被忽视了，而且她预感到他的摄影不会有好下场。

菲利普如果按照他一开始花两个月工资买摄像机的自发、原始、直接的动机——拍摄私人家庭电影，而不去介入厂长指定他拍摄的东西，也没有从业余电影爱好者协会和企业电影节那里得奖，由此煽动和助长起他对拍电影的狂热，那么他就不会遭遇如此多的烦恼和困境。他无意间落入了一个自由记录、自由表达，与御用摄影的矛盾，个性和创作的自由，必须服务并服从于厂长所代表的无所不在的、不可抗拒的权力和意识形态，他落入了一个无形的政治陷阱。基耶斯洛夫斯基把尖锐的矛盾背景，放在工厂这样的环境和一个业余影迷身上，相比之下更显得本质、典型和深刻。菲利普的性格有点木讷，他只懂、也只想拍他的电影，对于集权、专制，对于"意识形态"一点也不敏感，有点不太会转弯，也不大肯转弯，所以又有点一根筋式的倔强，他夹在妻子和厂长之间，夹在电影和生活之间，夹在妥协与抗争之间，矛盾、焦虑、进退两难是必然的。他要么选择电影，要么选择生活。最后他愤怒地把胶片盒抛向路面，长长的胶片被拖出来曝光，

就像是从他身上流出来的鲜血。绝望之中，他只能把摄影机镜头对准了自己……

个体面对强权和专制，必然是无力的，菲利普的绝望和无奈，代表了大多数人的生活状态。

B、《机遇之歌》：追赶命运的火车

影片揭示了命运的偶然性，和它对人无可逃避的制约性。片中被青年主人公威特科追赶的那列开动的火车，成了命运的化身，它虽然有明确的地理意义上的目的地，但你无法预知它将如何改变、左右你的人生目的地。人和不同的命运之间，不过就是威特科的手，和移动的车把之间八九公分的那点距离。

个体的遮蔽(2)

威特科遵照父亲的愿望上了医学院。这时候他实际上已经上了第一列自己不情愿上的火车，司机是他的父亲。父亲有一天匆匆离开人世，威特科没有来得及赶回去见他一面，他只接到父亲去世前的最后一个电话，他对他说了一句："你不需要再做什么了……"。威特科一直不知道父亲到底想说什么，也许他是想让儿子从此可以按照自己的意愿选择人生道路。威特科突然"丧失了使命感"，提出休学。他搭乘的下一列火车将载他前往何方？影片给出了三种不同的结果：

一、他赶上了火车，在火车上偶然地坐在了一个老人身边，他是个党员，因为信仰而坐了牢，现在刚刚出狱，他的妻子和别人同居了，但他遭受的这一切，并没有让他丧失坚持了40年的政治信仰。在他的感染下，威特科入了党，并在处理一起危险的叛乱事件中经受了党的考验，他表现出了过人的勇敢。

二、他在追赶火车的途中被警察阻拦，结果没有赶上，他情急之中动手打了警察，在被拘留期间结识了一名反对党成员。出狱后，他成了反对党积极分子，不顾警察的监视，在姑妈家里组织秘密集会，传播违禁书籍。他主动要求接受洗礼，胸前戴上了十字架项链，把自己的信仰交给了上帝。

三、他只差5秒钟，没有赶上火车，但在站台上遇见了自己医学院的女同学。他们很快相爱，他又主动要求复学，并学业有成：院长希望他毕业后能够留校，说他肯定能成为出色的医学专家。他结婚、生子，过上了幸福平静的生活，为此拒绝任何政治信仰，不想卷入任何政治派别，然而他在代替院长出国参加一次演讲会的途中，遭遇了空难。

基耶斯洛夫斯基在影片中描述的，是"干预我们的命运，把我们到处推的力量"。被命运推动的人，处于全然不知的状态，他只是被命运所裹挟。正如导演所说："我们每一天都面临一些足以结束我们一生的

选择，而我们对此却全然不知——没有被充分利用。我们甚至从来没有真正明白自己的命运是什么，也不知道我们会有什么机会。”超现实主义电影大师布努艾尔在他《自由的幻影》一片中，同样探讨了偶然这一主题，他认为，偶然主宰一切事物，必然并不如偶然那么“纯粹”，偶然发生在前，然后才有所谓的必然，人的出生也是由于精子和卵子的偶然结合，然而当人类社会形成之后，偶然的因素却消失了，从胎儿形成之始，以至出生长大成人，我们都是附属于这个社会所有法则的产物，这些法则决定了我们的命运，虽然我们的命运充满了惊奇和意外，但却永远逃不出社会法则的钳制。

前面两种命运，恰似抛向空中的一枚硬币的正反面，而第三种命运的结局，又寓示着在导演当时所处的那种个人命运完全受制于政治摆布的环境中，实际上并不存在所谓第三种选择，也就是说，硬币非正即反，从来不可能有第三面来让你选。基耶斯洛夫斯基说这第三种结局对他触动最大，“那很可能就是我们的命运，不管是发生在飞机上还是在床上，都一样，没什么区别”——这就是他的悲观宿命，揭示了在特定时代下大多数知识分子以及普通人难以逃脱的命运，“我们在情感中可以享受更大的自由，在社会环境中，却受命运的制约，有些事情不得不做，我们只能处于自己所处的状态中”。所以影片一开始，即是威特科惊心动魄的一声长吼，镜头慢慢伸进他张大的嘴巴里，直至喉咙深处的黑暗将整个画面吞没。

基耶斯洛夫斯基对于命运的悲情，其实全都浓缩在这最后一个结局里。

古老戒律的普遍失守(1)

80年代中期，波兰到处充满了混乱与无政府状态，“每件事都被扭曲了，在这种生活中，没有真理，只有幻觉”。基耶斯洛夫斯基感觉到了“在政治微笑后面的那种相互之间的冷漠”，他越来越经常地观察“那些不知道为何而活着的人们”，觉得“政治不可能改变这个世界，更不用说把它变得更美好了”，于是他认为“值得回到那种指导人们生活的最简单、最基本、最重要的原则中去”，这就是《十诫》的缘起。他和另一名重要的合作者皮耶斯也维奇决定把政治撇开，“力图展现不同处境中的人，跟社会困境及生活中的一般困难有关的一切”，“这些处境是虚构的，但在日常生活中却可能发生”，片中的主人公们“突然意识到他们在圈子里打转，根本无法获得他们想要的东西”。

《十诫》是为电视台拍摄的十部电视电影系列片总称，其中序列中的第五部《杀诫》和第六部《爱诫》，因被制作成电影版本而最为人熟知。基耶斯洛夫斯基认为“十诫”用十句话表述了生命中最本质的东西，他不是简单地照搬“十诫”这一宏大的宗教命题，而是大胆地将十个古老的戒律置入现代语境，对其重新加以演绎，并且将其一一具像化为普通人无可逃避的伦理困境。他以虚构的方式将这种困境人为地极端化、绝对化，将它们统统打成死结，造成悖论，从而对观众的思考构成一种强迫。他为每一个违反“十诫”的人编织了最充分、当然也是最值得人同情和宽恕的理由，寓示着古老戒律在现代社会中面临的摇摇欲坠的艰难处境，更重要的是表达了他浓厚的宗教信仰和救赎精神，以及对于世界重建破碎的道德伦理的强烈希冀。

《十诫》集中地、大面积地呈现了基耶斯洛夫斯基的道德焦虑，是他对个体生命中伤痕累累的现代伦理困境的一次大检阅。我们从中看到的是古老戒律的普遍失守，它照出了世间普遍而深重的罪恶，正是在这道德伦理的千疮百孔之中，寓示了救赎之迫切，重建秩序、归属以及信仰之迫切。基耶斯洛夫斯基说：“我认为的确存在一个绝对的

参照点。《旧约》的上帝给我们留了许多自由与责任，他在观察我们如何利用它们，然后给出奖励或惩罚。没有哀求或宽恕。这是一种长久的、明确的、绝对的(而非相对)的东西。一个参照点就必须是这个样子，对我这类虚弱无力、在寻觅但又不知寻觅什么的人来说，尤其如此。”《十诫》正是对于这样的“绝对参照点”的追寻，对于道德、意义、价值、信仰的终极追问。

“宗教的实质是相信某种事情是天命——它预先假定生活的意义”，罗洛·梅把这种宗教看作是建设性的，它能强化个人的尊严感和价值感，帮助人有信心确立自己的生活价值，使用和发展自己的道德意识、自由和责任感。如果没有这种“预先的假定”，那么就会失去价值，失去标准，失去指引。萨特说：“存在主义者强烈反对某种类型的世俗道德论，因为它企图花最少的力气将上帝压抑下去。在将近1880年时，法国有一批教授竭力想创立一种世俗的道德哲学；他们的话是这样说的：‘上帝是一个无用而且很花钱的假设，因此我们不需要他。’可是如果我们要有道德，要一个社会和一个遵守法律的世界，那就必须认真对待某些价值；这些价值必须赋予先天的存在”，他还引用了陀斯妥耶夫斯基一句很有名的话：“如果上帝不存在，那么一切都将是被容许的”，他将此作为存在主义的起点。罗洛·梅说的“被假定的生活的意义”，以及萨特所说的“被赋予的先天的存在”，和基耶斯洛夫斯基所说的“绝对参照点”，其实都是一回事，它们构成了信仰的实质。

在这所有的10部系列片中，都有一个完全游离于故事情节之外的陌生年轻人，基耶斯洛夫斯基说他也不知道他是谁，也许就是来观察我们，来看看我们的生活。他洞悉所有人的生活和情感，并且总是在关键时刻神秘地出现。沉默的他，似乎是无所不在的上帝的化身。

《十诫》第8部里，在当时的特殊处境下不得不拒绝帮助犹太小女孩，并由此受到良心折磨的天主教徒，后来成为一名哲学教授，她坚信：“正义仍然是最重要的，它存在于人们心中，人在情急之下，可能会做对或做错，那么由谁来衡量——就是那个在我们心中的人。”这个

“在我们心中的人”，即是上帝的化身，即是帮助我们分辨、衡量对错的良知和终极信仰。著名思想家帕斯卡尔说：“体验上帝的是人心，而不是理智。因此，这就是信仰：上帝由心灵来感受，而不是由理智来感受。”

A、《杀诫》：法律不关心犯罪个体的人性原因

在《十诫》中，第5部的这一问显得最具锋芒，它是十部系列片中的代表作。片中刚毕业的年轻辩护律师，无法用他在课堂和书本上获得的法律知识，去理解和评判这一个体的、偶然的杀人事件。律师、实际上也代表基耶斯洛夫斯基的质疑与困惑，正是布烈松在《金钱》中的困惑。杀人偿命，法律剥夺年轻杀人犯雅泽克的生命，本身无可指责，律师困惑的原因，在于他越过了自己的职责（?理）范围，去关注和探讨个体伦理。雅泽克上绞架前，他坚持申请了半小时的交谈时间，以了解他的杀人动机，虽然这并不能对结果有任何改变。雅泽克在牢房里的诉说、忏悔和哭泣，他对律师最后的请求（请他再去看看他的母亲，并从照相馆取回他放大的妹妹的照片），以及他上绞刑时强烈的求生欲，无不深深震撼了律师的心灵，他一下子深入到了一片无人知晓、很可能也无人感兴趣的个体内心世界，他说决不会向别人道出事件的真相，言语中包含着他深刻的悲哀、绝望和无奈，以及他对灵魂孤独的认同，他知道向谁说这些“真相”都没有用，对法庭来说更加毫无价值，所以他宁愿将它作为自己内心一个永久的秘密。这种个体（放弃了律师的身份）向个体（不是将对方看作死刑犯）的执著探问，造成了同样是出自个体与个体之间的同情，他质疑的矛头，由此不可避免地指向了“法律是否有权剥夺生命”。他站在了犯罪的个体一边，而不是冰冷的法律一边，这决定了他将无法成功地走向自己刚刚开始的律师生涯。

影片分三条线同时展开，第一条线是雅泽克，他在大街上像幽灵般四处游荡，加了滤光镜之后的画面中的世界，变得阴森恐怖，画面上方常常还被作了遮光处理，增添了压抑感。因为妹妹的死，雅泽克

决定杀一个人来“报仇”，他找人寻衅，试图从对方的反抗中为自己寻找杀人的理由，但是很难，最后他上了一辆出租车，并且选中了这名司机。第二条线是律师，他刚刚通过答辩，结束了见习期，终于成为一名真正的律师，他骑着车在街上对着一个陌生的出租车司机激动地说：“我是律师了”，对方莫名其妙，而这名司机正是雅泽克偶然挑中的杀人对象。律师和女友坐在一家咖啡馆兴奋地谈论未来时，雅泽克同一时间也正好坐在他们旁边，他却正在作着杀人准备。第三条线则是出租车司机，他从早晨出车开始，一路上经常拒载客人。这三个人的命运偶然地纠合到了一起，当雅泽克坐在出租车上时，我们看见了《十诫》中那个“永在的旁观者”，他在路边向车内的雅泽克摇了摇头，他似乎洞察了雅泽克的杀人企图，并且试图阻止他，但是雅泽克还是将手中的绳索套向了司机的脖子。

古老戒律的普遍失守(2)

用基耶斯洛夫斯基的话说："电影中有两个谋杀的场面：那个男孩用了约7分钟时间谋杀出租车司机，而法律则用了5分钟将这个男孩处死。"片中这两个令人窒息的场面都近乎纪录风格，司机和雅泽克生命的挣扎，都显得非常惊心动魄，很显然，导演将"两个谋杀"作了强烈的呼应。他声称自己是一个"古老的"人道主义者，他从人道立场出发，对一个情节简单、从法律上无可置疑的杀人案，从个体性情和伦理的角度去加以挖掘，并倾注了自己对死刑这一人道主义终极困境的思考和质疑。对于犯罪的个体，他只旁观、只记录、只目击，放弃了评判，他说："实际上关于这部电影的叙述并没有什么太多可说的，我们不知道这个男孩杀死出租车司机的原因，我们知道社会要处死这个男孩的法律依据，但我们不知道真正的人性原因，我想我们永远都不会知道。"明知不可知而偏欲知之，偏欲问之，这几乎成为基耶斯洛夫斯基电影共同的出发点，和内在心理特征。他从影片中提出了和哲学家舍斯托夫同样的问题：难道法则、法律的论证，比苦难的眼泪和绝望的深渊更为重要吗？陀思妥耶夫斯基在《白痴》的草稿中写道，世界上只有一件事情，即直接怜悯，而公正则居于次要地位，他认为，法的领域并不能给予人类以真正有价值的东西，法和执法机关本身不能达到任何完美，它们应该逐步由更高形式的爱和教会予以取代，他这里说的教会不是外在的法的组织，而是圣徒的精神共同体。

影片中三个主人公都是以孤独者的形象出现。个体普遍的孤独，也是基耶斯洛夫斯基要揭示的内容，他说人们一方面非常害怕孤独，一方面又有一种想要孤独的冲动。人与人之间都是无法沟通、理解的：雅泽克如果不是杀了人、被判了死刑，他便断然不会向第二个人讲述他的秘密，并且敞开自己的内心；律师和法官断然无法沟通，因为他根本就反对死刑，他与雅泽克的谈话内容印证、加剧了他自己的孤独感，使他更加相信人无法被别人理解，所以他永远不想、也不会

对第二个人说。影片中反映出来的人与人、人与法律、人与世界之间，是一种冰冷的关系，这就是个体的艰难处境。

B、《爱诫》：爱的可能与命运的交错影片探讨的是爱与性的区别，以及爱的可能性。

19岁的多米克既没有经历过爱，也没有经历过性，他对爱情的信仰纯洁而虔诚，尽管他的爱情显得有些虚无缥缈、不切实际、不可思议，它是“望远镜中的爱”，隔窗相望的爱，属于典型的手段肮脏（偷窥）、感情圣洁。阿莫多瓦《捆着我，绑着我》中的绑架式求爱，和《对她说》中的护理型（乃至发展到最后的强奸）单恋，均属此类极例。他把闹钟定时在女主人公回家的时间，偷窥她的一举一动；他给她打匿名电话，只是为了听她的声音；看见他和男人上床时，他又故意打煤气报修电话，让工人上她家检修，打断她的做爱；为了近距离地和她见面说话，他还发展到伪造汇款单，将其骗到自己工作的邮局；看见她在超市买不到牛奶，他不惜每天早晨5点钟起床去当送奶工，只是为了敲她的门然后亲手为她送上一瓶牛奶。他熟悉她的所有私生活，无形之中已经像一个隐形人一样和她生活在一起，并且休戚与共，有一天晚上看见她回家后不停地哭泣，他很难过，他急忙想弄清楚“人为什么会哭”。

被多米克偷窥的女人玛格达，则经历过一切。我们对她的了解和多米克一样多，她和不同的男人上床，然而，一次伤心的哭泣暴露了她内心的隐痛，她显然受过爱情的伤害，所以她只相信性，不相信爱这回事。多米克向她承认他在“观察”她时，她把他当作了一个对性怀有好奇和向往的年轻色情狂，回家后她故意把床拖到他从望远镜里能完全看得见的地方，然后表演了一场做爱秀，事先还打电话过来让他“好好消遣”。后来她问他为什么，多米克说：“因为我爱你”，她当然不信，多米克说是真的，她又问他想干什么，想和她接吻？想和她做爱？想和她旅行？多米克连说了三个不，“那你到底想怎样？”她搞不懂了，多米克说什么都不想，他就是爱她，于是玛格达“教”他什么叫

爱——她说当一个女人想一个男人时下面会湿，她现在就是这样，她把多米克的手放在她两腿之间，多米克的手紧张得直哆嗦，表情异常痛苦。“瞧，这就是爱，一切都结束了”——玛格达把她受到的爱的伤害，用这种冷酷的方式，传递给了对爱抱着美好幻想的多米克，但是她当时无法意识到自己对他造成伤害到底有多大。多米克落荒而逃，回家后就用刀片割开了自己的手腕。失去了多米克的影踪之后，玛格达的内心突然体会到了一种若有所失的感觉，她对多米克有了一丝挥之不去的牵挂，而这显然属于爱情的范畴。她开始去找他，打听他的下落，并且为他担心，当她得知多米克自杀的消息时，她立刻感觉到了自己犯下的罪过，她开始用望远镜偷窥多米克房间的动静，看他有没有回来，后来她赶去看望出院后的多米克，她用他的望远镜对准自己的房间，竟然“看见”了自己那晚的哭泣，“看见”多米克从她身后温柔地搂住她的 ，她伸手轻抚他的脸——她又“看见”了爱情。

基耶斯洛夫斯基拍了两个版本的结尾，一是这个电影版的爱的结局，另一个是电视版的不爱的结局——多米克冷漠地对玛格达说：“我已经不再偷看你了”，如导演所说，这个结局比较符合他的真实口味，这是一个爱的交错，他在《维罗尼卡的双重生命》中，延续了这个宿命式的遗憾和喟叹。

在影片中，两个主人公又都是孤独者的形象：多米克和朋友的母亲住在一起，他白天工作，晚上偷窥，这就是他生活的全部内容；玛格达一人独居，用性来打发寂寞和忧伤。那位“永在的旁观者”在片中前后两次和多米克擦肩而过，一次是多米克拖着送奶车，他刚给玛格达送完牛奶下楼，一次是他从玛格达的公寓里痛苦地逃出来。

《爱诫》确立了爱的存在，和它与性之间的不可替代性。刘小枫在《沉重的肉身》中说：“幸福也可以通过单纯身体的感官享乐获得，但美好的幸福只有通过身体成为灵魂的居所——因此身体会觉得沉重、艰辛——来获得”，在他看来，幸福还不代表最高的伦理价值，美好才是。心理学家弗罗姆在他的代表作《爱的艺术》中说，就人的本

性而言，纵欲似乎是克服孤独感的一种既自然也很正常的方式，而且也能收到一定的效果，但这种方式实际上和酗酒、吸毒并无多大区别，只会加剧人的孤独感。

影片同时又进一步探讨了爱的信仰重建。其实无论哪个结尾，基耶斯洛夫斯基对此至少还是同样持肯定态度，他的悲观只不过落在了爱的同时、双向达成，也就是爱的圆满性上：甲爱乙的时候，乙并不爱甲，而当乙回过头再去爱甲的时候，甲已经不爱乙了——甲又成了原来的乙，并且以和乙当初同样的冷漠去回应和伤害乙。这就是他想表现的命运的交错，可相比之下，这毕竟属于小悲观，因为只要确认了爱，确认了爱可以被重新唤醒，那么对于受伤或孤独的心来说，就有了救赎的可能。

为孤独者造影

《维罗尼卡的双重生命》：灵魂的感应和惺惺相惜

这是一部纯粹关于情感的电影，“除此之外，没有别的，没有剧情”，它讲述的是“一些难以名状的不合理的感觉、预感及各种关系”。基耶斯洛夫斯基在该片中汇集了心灵感应、预感、直觉、梦幻、偶遇、宿命等几乎所有的神秘主义元素，是他作品中最为感性、细腻、敏感、唯美，以及最为心灵化的一部，其中同样汇集了他标志性的孤独、焦虑和悲伤。他说这部影片适合对片中所述那类情感敏感的人看，从它得到的回应来看，这一类敏感的人，和他有心灵感应的人，绝对不是少数。

这世界上是否会有两个同名同姓、并且长得一模一样的人，他们生活在地球上两个不同的地方，两人都彼此不知道对方的存在，却有依稀的心灵感应？波兰的维罗尼卡有一天突然对父亲说：我总觉得这世界上不光我一个人活着。父亲说，那当然。其实他不知道她说的到底是什么意思。两个维罗尼卡一个在波兰，一个在法国，都热爱音乐，她们有一天仅在华沙充满政治气氛的广场上擦肩而过，法国的维罗尼卡上了有轨电车，两人在刹那间有一个惊讶而短暂的对视，但她们都来不及反应就错开了，法国的维罗尼卡用手中的相机，拍下了波兰的维罗尼卡，拍下了另一个自己，这种神秘色彩，包括《机遇之歌》中的赶火车，《杀诫》中律师在案发前先后和杀人犯、被害人在无意中相遇，都表达了导演对于命运的探寻，它不可触摸，却又在冥冥之中左右着人的生命。

波兰的维罗尼卡死在了舞台上，《神曲》天堂篇中《迈向天堂之歌》的高音部分杀死了她，因为她有先天性心脏病，唱歌对她来说其实是冒着生命危险，但她一方面有着令专家叹服的美妙音色，最主要的，是她喜欢，她唱歌时脸向上仰着，一副幸福投入的神情，像是受到了上帝的召唤，她的歌声犹如天籁。音乐点燃了她的生命。她死得

突然，却毫无痛苦和遗憾。在她入土下葬的时候，法国的维罗尼卡却正在床上和情人享受生命的激情，她心里隐隐地听到了歌声，惊然从床上坐起来，此后她总是感到莫名的孤独和忧伤。她对父亲说："我有种奇怪的感觉，觉得自己孤零零的。"父亲说："那是因为有人从你生命中消失了。"

法国的维罗尼卡经常面临选择：是否该同波兰的维罗尼卡走一样的路，"是该向艺术的知觉和艺术本身的紧张屈服，还是向爱及跟爱有关的一切屈服"。她没有选择唱歌（回避了生命危险），而是选择当了一名小学音乐老师（也回避了自己的艺术理想）；她没有选择爱，而是选择了性，她在不同男人之间的性漂泊，有着《爱诫》中玛格达的影子，这两个女人的灵与肉、爱与性，都始终没有得到统一。罗洛·梅说："焦虑借以表现自己的一个领域就是在性欲中和对同伴的选择中。在我们的时代里，性常常被用来服务于安全：这是克服自己的情感冷漠和孤独的最便利的方式"，他指出，这种方式会使性越来越非人化，其作用十分有限而短暂，最终结果是增加人的疏远感和无价值感，使人更加焦虑。法国的维罗尼卡和玛格达，都没有在性中获得她们需要的安全感。

片中神奇美丽的木偶是导演的一个隐喻，木偶也有双重生命，那就是木偶和它的牵线人，两者合为一体，则产生了真正的生命，木偶被赋予了灵魂，可以随着音乐起舞，可以表达情绪和忧伤。我们每个人的后面是否都藏着一个神秘的、看不见的牵线人？结尾那个和法国的维罗尼卡上了床的木偶师，照着维罗尼卡的形象做了两个木偶，维罗尼卡问她为什么要做两个，他说一个会在表演中磨损，当一个木偶无法继续表演时，另一个可以作为替补。在世的生命也会有磨损，甚至突然消失。波兰的维罗尼卡磨损掉以后，法国的维罗尼卡就开始替补她的生命，但这种替补不是重复和延续，不是生命的简单接力，而是被唤醒了对生命的渴望和激情。她从木偶身上照见了自己的忧伤——她和他上床，原是为了在他身上寻找些什么，看他的手到底能牵

动自己身上的哪些东西，结果是，他只牵动了她的性感，牵动了她肉体的呻吟，没有牵动她的灵魂，所以她黯然离去。她最后停留在父亲屋前的一棵大树旁，用手抚摸着它纹理班驳沧桑的树皮，陷入了对生命的沉思……

基耶斯洛夫斯基借用“双重生命”这一神秘概念，表达了人的孤独——孤独是他电影中人物典型的存在状态，同时也表达了他悉心追求和向往的孤独者之间灵魂的感应和沟通。排除其中的神秘元素，两个维罗尼卡的故事，其实就是孤独者的形影相吊，是个体自己与自己心灵的对话，是一种生命的内省，是对和自己惺惺相惜的另一个灵魂的盼望。基耶斯洛夫斯基用这部影片，为每一个孤独者造影，让我们相信有另一个我的存在，有另一个我的陪伴，我们的生命并不孤单。

影片中还隐含着基耶斯洛夫斯基对祖国的深情回望。从这部影片开始，他的事业重心从波兰转向法国，他说：“我对波兰的爱跟老夫老妻有点像，两口子彼此都很了解，?有点厌烦对方，但只要其中一个人去世了，另一个也随之而去”，他和祖国波兰也构成了另一个意义上的“双重生命”。

影片中依然不乏神秘主义的细节元素：《十诫》中“永在的旁观者”，从本片开始，一直到“三色”系列，每部电影中，又都会出现一个同样与故事情节毫无关联的老妇人，她总是吃力地弯着腰，想要把手中的瓶子放进垃圾桶里。基耶斯洛夫斯基想说的是，“我们每个人都将面临衰老，我们终有一天，会连把瓶子放进垃圾桶的力气都没有”，其中包含着他对生命的感喟。维罗尼卡手中把玩的水晶球，在镜头中屡次出现，它似乎象征着生命的美丽与脆弱。

对立与救赎(1)

基耶斯洛夫斯基拍“三色”的动因，是想看看作为法国三大精神象征的“自由、平等、博爱”，在个人的人性和隐私层面上能有什么作用，这些理想是如何被实践的，它们在今天又意味着什么。他认为这些理念和人类的行为、本性是对立的，“当你在实际中真正涉及到它们，你甚至不知道怎样带着这样的观念生活”，于是他的疑惑和焦虑也就随之而生：它们是否有名无实？正如他的《十诫》表现的恰恰是不诚、破诚，而“蓝、白、红”三部曲表现的也恰恰是个体的不自由、不平等、不博爱，然而这种对立本身并非他所表现的主题，它不是目的而是手段，他从中探讨的是回归十诫、回归三大精神的希冀和可能，是信仰的恢复和重建，对立的尖锐，方才寓示着救赎的迫切，他所有的主题，最终都指向了救赎。

A、《蓝》：以忍耐和包容获得心灵的自由

影片探讨的是个体的外在自由和内在自由之间的矛盾，它表达了这样一个主题：内在的自由才是真正的自由，它也是人们真正需要的那种自由，而个体为了获得这种自由，常常需要忍耐和包容，需要付出沉重的代价，但是这个代价再大，相比获得的自由来说，它都是值得的。

基耶斯洛夫斯基依然借偶然性（车祸）为手段，来表现这种特殊和极端状态的“外在自由”，所谓自由，在这里成了一个痛苦的幌子。影片刚开始就是一起严重车祸，女主人公茱莉失去了她的音乐家丈夫和5岁的女儿——她遭遇了一种失重的自由。米兰·昆德拉说：“当负担完全缺失，人就会变得比空气还轻，就会飘起来，就会远离大地和地上的生命，人就只是一个半真的存在，其运动也会变得自由而没有意义。那么，到底选择什么？是重还是轻？”基耶斯洛夫斯基一开始就把这种不可承受的生命之轻，以残酷的方式提到观众面前。对茱莉来说，上帝让她一个人活下来，变成了对她的惩罚，她毫不犹豫地选择

自杀，但是又做不到，于是她选择遗忘，选择记忆删除、清空。她让人搬走了家里所有的东西，只剩下一张床垫，在一个孤独清冷的雨夜，她给丈夫生前的助手奥利维打了个电话，问他："你爱我吗？如果你想我的话就到我这儿来吧。"奥利维一来，她就让他把衣服脱了，她自己也脱了。她在尝试一种身体的、外在的自由。奥利维确实是默默地爱着她，另外他也很清楚现在不是谈论爱情的时候，但是只要茱莉需要他，哪怕只是因为需要一时的安慰，和借用肉体短暂的欢愉来冲淡记忆的痛苦，他随时都会来到她的身边。第二天早上茱莉独自离去，她冷冷地丢下一句话："你不会挂念我的。"

茱莉出院后生活的唯一内容，变成用尽所有的力量和记忆抗争：她托人把自己豪华舒适的住宅卖掉，在外面租公寓时提的唯一条件，是楼里不要有小朋友；在新的住所内她只带来了原来家里的一件吊灯，上面悬挂着一串串蓝色水晶挂坠；她扔掉了丈夫生前未完成的最后一套乐谱；当她接到电话说，有人要送一件她遗落在车祸现场的重要东西时，她本能地回道："我没有什么东西是重要的"，后来对方送来了她遗失的十字项链，那是丈夫生前送给她的，但是她没有拿。

她总是一个人在蓝色的泳池里游泳（前后共出现了4次），一次她把头一动不动地埋在水里很久，她似乎很难从令她窒息的记忆之水中，抬起头来呼吸新鲜自由的空气。影片设置了大量类似感性的细节，来折射茱莉内心的敏感和不自由，她看见家里一窝小老鼠，非常害怕，但又不敢去打死它们，因为它们是一个完整的家庭，她吓得不敢呆在家里，后来不得不从邻居家里借了一只猫放进去，她为此产生了负罪感；她去养老院看望她患有老年痴呆的母亲，她在看电视，电视画面上是一位白发老人在跳蹦极，妈妈已经认不出她了，把她当成了自己的妹妹，她对妈妈说："我现在不想拥有任何东西，任何记忆，不想有朋友和爱情，那是陷阱。"她内心一定羡慕妈妈的失忆；她拒绝公寓楼里的居民以赶走一名妓女为目的来征集她的签名，后来还和那名实际上只是脱衣舞女的年轻女子，成了相互倾吐内心痛苦的好朋

友，她曾经问她为什么要干这个，她说她喜欢，茱莉从她身上，看到了外在和内在的双重自由，这是她和她亲近的最大原因。

茱莉遭受的打击还不止于此——她偶然（又是偶然）得知了丈夫生前有一个情人，她是个律师，他们已经在一起好几年了，更让她吃惊的是，她正怀着自己丈夫的孩子。茱莉去找她，她问茱莉："是不是想知道我们何时、在哪、一共几次？"茱莉说不，她又问："是否想知道他是否爱我？"茱莉说是的，这正是她想问的，可她很快就说："我知道他爱你"，因为她看见了对方脖子上挂着和自己一模一样的十字项链。茱莉记忆中的爱，一下子全被抽干了。

影片在表现茱莉此时的痛苦时显得相当含蓄和压抑，就像她面对那位挺着大肚子的女律师时的神情一样。这一次意外的打击应该不亚于车祸，车祸夺走了她深爱的丈夫的生命，而这段婚外情又夺走了她一直以为中的丈夫对她的爱。影片表现茱莉内心从痛苦到忍耐、包容的巨大转变过程，同样相当含蓄。她又一次钻进了泳池。当一个人被命运摁到水底时，已经没有选择的余地，也多少时间去选择，要么上浮，要么永远沉在水里。茱莉选择了上浮，而丈夫对她的背叛，从某种程度上反而成了她解脱和遗忘的契机，所以确认丈夫是否真的爱那位女律师，而不是玩弄感情，这一点对她就很重要，这样她才能把丈夫的爱"移交"给对方。

她和奥利维全身心地投入到了音乐创作当中，他们共同完成了丈夫的交响曲，而影片之前隐晦地交代了茱莉丈夫的曲子是和她共同完成，甚至是由她代写的，她曾经把丈夫作为自己生活的全部意义，当作自己的"另一个生命"，这就是她如此无法释怀、无法解脱、无法自由的原因。她还把自己的房子送给了那位女律师。她打给奥利维的电话："你还爱我吗？"奥利维说："我爱你。"她说："我要到你那里去。"结尾的定格镜头，画面上被茱莉唯一保留的那个蓝色水晶吊灯撑满，它后面是转身即将出门的茱莉，预示了她内心爱的复活，以及重

新开始新的生活的可能，这时候，她才是一个真正自由而且独立的茱莉。

茱莉难以自拔的痛苦来自她对丈夫和对女儿的爱，而在丈夫对她的爱被否定之后，她内心很容易、也完全有理由走向恨，但这就意味着她无法得到救赎，无法得到自由，她像《爱诫》中的玛格达一样恢复了爱的信仰和爱的能力，爱，成为她获得心灵自由的机缘。基耶斯洛夫斯基想通过影片发问：我们离真正的自由到底有多远？我们离感情能有多远？爱是囚牢还是自由？倘若导致痛苦和仇恨，那么这种爱就是囚牢；如果在痛苦中爱的火种不曾熄灭，那么这种爱就是自由，同时，获得这种爱和自由的过程显然是艰难的。

卢梭说："人生而自由，却无时不在枷锁之中"，这句话正说明了自由的辩证法。印度哲人克里希那穆提认为，对我们大部分人来说，自由只是一个概念，而非真实的东西，我们要的常常是外在的自由，而"真正的自由是一种精神状态，其中没有恐惧或勉强，没有求取安全感的冲动"。他由此发问：人的心是否只能在它所受的种种制约之内存在、运作，因此绝不可能自由？所以，他认为，正因为在人世间无论是外在还是内在，其实都无自由可言，所以人才要发明另外一个世界的自由，发明未来的解脱、天堂等等。

基耶斯洛夫斯基的"三色"，主题相互交叉渗透：茱莉赖以自我救赎、从中获得自由的爱，无疑超越了自私的、排他的、狭隘的爱，它是一种"红色的博爱"；她原来对丈夫感情事业的全面依附，以及丈夫的外遇和对她的隐瞒，又意味着他们之间爱的严重不平等，而她最后与奥利维之间的爱，才构成一种"白色的平等"，所以我们从茱莉的背影中看到了希望和幸福。

对立与救赎(2)

影片的主题曲、茱莉丈夫的遗作《欧洲统一颂歌》，所配歌词选自《新约·哥多林前书》中《爱的颂歌》——“爱是恒久忍耐，又有恩慈；爱是不嫉妒、不自夸、不张狂，不做害羞的事，不求自己的益处，不轻易发怒，不计算人的恶，不喜欢不义，只喜欢真理；凡事包容，凡事相信，凡事盼望，凡事忍耐……如今常存的有信，有望，有爱这三种，其中最大的是爱”，它点出了茱莉借以获得内心自由的爱的全部内容。

B、《白》：平等的脆弱和荒谬

影片以黑色幽默的风格，揭示了婚姻的脆弱性，换句话说，其实是平等的脆弱性，即生理、财产等被作为平等前提条件之下的脆弱性，以及婚姻双方苛求所谓平等的荒谬性。

故事分为两段，第一段和平等有关的内容是性。美貌的妻子多米尼卡，和丈夫卡洛提出离婚，理由是他突然变得性无能，他们为此上了法庭，多米尼卡显得非常绝情，在她看来，性能力的平等，是维系婚姻的必要条件，所以她将卡洛一票否决，还不惜以放火和栽赃的恶毒手段相威胁，他不同意离婚就让警察通缉他。身无分文、全部财产只有一口皮箱的卡洛，在异国他乡成了潦倒可怜的流浪汉，他狼狈地藏大皮箱中，像货物一样被运回波兰。兴许是上帝对他产生了同情，他在非法买卖中发了横财，为他重新赢回妻子的爱增加了条件和资本。

第二段和平等有关的内容是报复。报复通常有两种，一种是恨到极处，是彻底的无情，另一种是表象，它从反面暴露出感情的蛛丝马迹，卡洛的报复便是后一种。他对多米尼卡的绝情虽然耿耿于怀，但心里其实始终放不下她，标志之一就是他回波兰后还在苦练法语。他的报复计划更多地出于男人的自尊心，他必须为自己扳回在离婚问题上丢失的一分，这从他采取的手段上也可以看出来，即便得逞，也无

非是戏弄，没有其他恶果，多米尼卡的被捕应该不在他计划之内。他请人向多米尼卡谎报自己的死讯，让她从法国来波兰领取他留下的巨额遗产，当他用望远镜在远处窥见多米尼卡在葬礼上为自己流下眼泪时，他仰天长舒了一口气。他“复活”后很快就向多米尼卡跌软了，这说明与其说他是报复，不如说是一个爱情测试。他温柔地把头靠在多米尼卡腿上，说他一直想这样，他的爱也跟着他的人一起复活了，而且神奇的是，心理决定生理，随着他自信心（金钱财富上的自信，和对爱的自信）的增长，他又恢复了性能力。

离婚与报复，构成了影片所探讨的平等主题的两大幽默元素，平等——这个在个体之间实际上不可能完全达到的概念，一旦被人刻意地追求，那么它的脆弱和荒谬，便立刻暴露无遗，影片正是用幽默成功地消解了它的绝对性。

最后男女主人公达成了生理和心理上的平等，但是基耶斯洛夫斯基又故意用一个戏剧性的阴错阳差，将他们两人拆开——巨额财产的受益人多米尼卡因被怀疑涉嫌谋杀卡洛，而被警方逮捕，她没有为了让自己摆脱嫌疑而说出真相，因为这样会让卡洛坐牢，她的行为成了她自愿对卡洛作出的赎罪。影片的结尾成为基耶斯洛夫斯基电影中的温情一幕：卡洛来到监狱外面，用望远镜朝着关押多米尼卡的牢房眺望，多米尼卡站在窗口，向他打着手语：“等我出来，我留下来，我们重新来过”，卡洛激动地哭了。

从爱的复活这一个共同的结局来看，《白》和《蓝》都不算太悲观。

在影片中，基耶斯洛夫斯基实际上以和《蓝》同样的方式在发问：我们离平等到底有多远？平等是陷阱还是幸福？他说，人们都想要平等，这绝对不是真的，他认为每个人不是真的想要平等，而是想要更平等。他说的更平等，正是人在平等观念上的一个误区，它表现出人性的弱点，就是贪心、得寸进尺，它永远没有底，因为平等无法用仪器加以精确测量。最关键的，正如自由一定是在某种限制下的自

由，而平等同样无法脱离其前提而单纯地讲平等，它可能是爱情的基础，就像性是婚姻的基础一样，但平等本身决不是爱的核心和真谛，就像性并不是婚姻的核心和真谛一样。当爱被平等或更平等所遮蔽时，人们可能离爱也就越来越远了，因为爱的伟大之处，有时候恰恰就表现在对所谓平等的忽略，它可以弥补甚至填平个体之间的差异。

我们可以看出，基耶斯洛夫斯基的“三色”，主题不但相互交叉，而且还贯穿着一根红绳，那就是爱。自由也好，平等也好，他都从个体的爱情切入，遭遇困境的是爱，他所盼望的，还是爱。

和《维罗尼卡的双重生命》一样，本片中也再次隐含了基耶斯洛夫斯基重心移到法国之后，对祖国波兰的感情——卡洛从法国回波兰后交了财运，也恢复了爱情运，结尾交代了多米尼卡也将留在波兰。基耶斯洛夫斯基说过：“我们试图从我们所处的地方离开，但我们永远没有成功。那是我们的命运。它令人感到非常疲惫，令我感到疲惫”，“我不觉得自己是个世界公民，我还是觉得自己是波兰人。事实上，影响波兰的一切都直接影响了我：我没有感觉自己远离祖国、可以对它毫不关心，我对所有的政治游戏不再感兴趣，但我对波兰本身感兴趣，这是我的世界，我源于此，而且毫无疑问，我将归根于此”。

C、《红》：爱的温暖融化了一颗冰冻而苍老的心

影片说的是一个苹果的一半，和另一个苹果的一半之间不可能的爱。基耶斯洛夫斯基引用过一个同样适合于人的“苹果理论”：把两个哪怕是一模一样的苹果分别切成两半，你都无法把一个苹果的一半和另一个苹果的一半，拼成一个完整的苹果，这就是基耶斯洛夫斯基要表达的爱的宿命。在影片中他依然探讨了爱的可能性，悲伤中透着爱的温暖。

时装模特瓦伦汀和退休老法官的相识又是一个神秘的偶然：瓦伦汀开车去和男友约会的途中不小心撞伤了一条狗，这条狗的出现似乎是有意阻止她和男友的见面，并成为她和老法官之间的“灵媒”。她按照狗牌上的地址找到他，并告诉他狗被她撞伤的消息时，本来以为他

一定会很吃惊和伤心，但是他毫无反应，这让她感到很奇怪，等狗伤愈后，它又引着瓦伦汀来到它的主人家里，好象是在为他们俩牵线。

影片的主题虽然是博爱，但大部分时间说的却是不爱。片中的核心人物是老法官，他足不出户，每天坐在房间里窃听邻居的偷情电话，瓦伦汀觉得“很恶心”，他不以为然地接道：“对，而且违法”，但紧接着他就将了瓦伦汀一军，实际上是给了她一个两难的选择：他窃听到邻居家的男人在打偷情电话，并当场放给瓦伦汀听，男人的妻子全然不知，他让瓦伦汀去告诉那家人真相，她真的去敲开了那家的门，但她看到她女儿后，最终还是没有勇气对蒙在鼓里的妻子说出实情。老法官说：“你说不出口，是内疚还是怕造成伤害？迟早他会挑明一切，最后他女儿也总会知道，那样更糟，我们能为他们做什么呢？”瓦伦汀沉默了。老法官指着窗外一个在打无绳电话的男人，接着对她说：“他的电话我无法截听，他可能在操纵海洛英买卖，但自己从不露面。”他还告诉她一个邻居老太太的伤心秘密：她假装心脏病，打电话给他女儿，其实只是为了想要女儿来，现在女儿已经不再相信她，她哪天一个人真的死在家里了，还要靠他打电话通知她女儿。

孤独、悲观的老法官，把生活和感情中最残酷的一面，无情地揭露给年轻的、涉世未深的、富有同情心的瓦伦汀，所以她走的时候哭了。在此之前，几乎可以肯定，她从来没有意识到生活下面还潜藏着如此汹涌的暗流，她对此毫无准备，这一切无法辩驳的事实，让她震惊之余，也激起了它内心莫名的焦虑和不安全感。影片一开头也同样交代了她的孤独，她男朋友很忙，很少有时间陪她，她孤单的时候只能整夜抱着他的夹克睡觉。从老法官那里回去以后，她打电话给男朋友说，她想要平静的生活，因为她感到老法官窃听到的生活真相，实在太可怕，但男友对她说：“跟我在一起你会永不安宁”，她无言以对。

对立与救赎(3)

老法官和瓦伦汀这两个敏感、孤独的人，他们的灵魂在交谈中开始彼此靠近。老法官后来做出了一个出人意料的举动：自己以邻居的名义给法院写了多封举报信，他窃听的丑闻上了报纸，瓦伦汀看到后马上赶到他家去看望他，并特意告诉他自己没有把这个秘密泄露给任何人（这个道德选择和基耶斯洛夫斯基本人完全一致），他平静地向她揭开了自己告发自己这个不可思议的秘密，并且告诉她这样做的目的，是为了想知道她看到报纸后的反应，于是瓦伦汀知道了他对自己“有所期待”。他们之间的诉说、交谈、沟通，以及相互间的默契和无声的抚慰，构成了影片感人的主体，最后老法官敞开心扉，向瓦伦汀袒露自己包裹了40年的爱的伤口、灵魂的伤口，成为全片的高潮，这本身就意味着一种爱，意味着他的爱在对瓦伦汀的感情中得到了救赎。

老法官在上大学法律系时爱过一个高他两级的女孩，但是她背叛了他，而他却不知道原因，还一直深爱着她，有一天他看见她双腿之间夹着另一个男人，他痛苦地跟踪他们穿过法国，来到英吉利海峡，直到有一天她死于意外，从此以后他再也没有爱过别的女人，他不再相信爱。他对瓦伦汀说：“也许我根本没有遇见过她，也许你就是那个女人。”两人告别时的镜头，是两只手掌掌心相对，隔着透明的玻璃车窗贴在一起，这个温馨而伤感的镜头呼应了“苹果理论”，这两半苹果遗憾地无法合成一个完整的、幸福的苹果。

影片的一条副线是一个叫奥古斯特的年轻法官，他刚刚从法律系毕业，瓦伦汀和他几乎每天擦肩而过，他的爱情经历又几乎是老法官年轻时的翻版：他热恋的女友突然离开了他，他有一天发现她的双腿之间夹着另外一个男人。两个法官并不知道彼此的存在，他们却都和女主人公有着命运的纠葛——影片结尾一次意外的海难（又是偶然）中，上了同一条船、又都侥幸生还的奥古斯特和瓦伦汀，一起出现在

电视新闻的画面上，暗示着他们之间有着某种未来，老法官的遗憾，有可能从年轻法官那里得到一点补偿，他不会重复老法官的命运——这意味着基耶斯洛夫斯基在他这部最后的作品中，给了我们一个意外的惊喜：他以这个结尾打破了他的悲观宿命。

影片中三个人物的爱情经历都不幸福，老法官的窃听，实际上是基耶斯洛夫斯基将“不爱”的现实得到普遍印证的一个手段，让我们由此窥见爱情身上的累累伤痕，他这次的问题是：我们离爱情到底有多远？爱情的可能性到底有多大？尽管影片大部分时间似乎都在印证“爱怎么可能”这样悲观、沉重的反向主题，但是最终基耶斯洛夫斯基还是给了爱情一线宝贵的希望：老法官虽然生不逢时，爱而不得所爱，但重要的是他恢复了爱的能力，覆盖在他灵魂上的那一抹温暖的红，已经足够安慰和支撑他孤独的余生，而年轻法官和瓦伦汀的未来，让每一位观众都对其充满了信心。

罗洛·梅认为博爱是对对方的尊重和对自我的超越。很显然，“三色”（包括《爱诫》）中贯穿着的同一个主题，正是这种博爱，它们都突显了爱的复苏和爱的救赎。在这三部曲最后一部的海难结尾中，基耶斯洛夫斯基让他前面两部电影中两对相爱的男女主人公：《蓝》中的茱莉和奥利维，《白》中的卡洛和多米尼卡，都意外地出现在幸存者的行列，最后是奥古斯特和瓦伦汀，其中包含着对他们爱情未来的一个强烈暗示。基耶斯洛夫斯基在这个刻意安排的、令人惊喜的结尾中，除了对他标志性的偶遇元素来一个总汇合，更重要的显然是以其中隐含、象征着的救赎，作为他“蓝、白、红”三部曲的一个收官。在他的影片中，偶然几乎总是带有某种灾难性，将人物引向一个深不可测的神秘深渊，而这一次，基耶斯洛夫斯基将偶然性和悲剧脱了钩。

对立与救赎(4)

基耶斯洛夫斯基撇开政治，尤其是重心移向法国之后，他的焦虑，就更多地移向灵魂的孤独，和孤独者对救赎的盼望，这和他离开祖国后的心态有着密切关联，尽管他在意识形态和物质条件等方面享受到了充分的自由和丰裕，但是身在他乡为异客，他的内心始终并没有获得真正的自由，因为他不可能将自己连根拔起。与此同时，他原来的深紫色中黑的比例渐次降低，红的比例逐渐上升，关于爱的指向越来越明，这就是他的悲观让人感动的地方。

美学家朱光潜在他的《悲剧心理学》中，引用过这样一段话："无论艺术中可能包含多少悲观主义的成分，伟大的艺术本身绝不可能是悲观的。例如，列奥巴迪（意大利著名诗人——作者注）有些诗作对生存的价值提出疑问，但甚至在它们怀疑的同时，生命在这样崇高的艺术中把握住了事物的本性而取得伟大成就，也就使我们深深感到人生的胜利。"朱光潜先生说，悲剧化悲痛为欢乐，把悲观主义本身也变成一种昂扬的生命力感，这样的胜利本身就是快乐的一大源泉。从基耶斯洛夫斯基的电影里，你不一定能够找到明确的方向、出路，但是你从中一定可以得到灵魂的感应和抚慰，感受到"一种昂扬的生命力感"，感受到由悲痛转化而来的快乐。

基耶斯洛夫斯基让他的电影里出现一个"永在的旁观者"，或称"沉默的目击者"，借以传递上帝无所不在的目光，他只注视，或者给你一个神秘的暗示，但是他从不阻止或改变什么，他让事情发生，让人痛苦，让人悔恨，让人慨叹，让人唏嘘，此时，他依然在一旁注视，而从不将人舍弃。

上帝最大的魅力，其实并不是向人类显示种种现实的奇迹，而是让人类能够时刻感觉到他的永在、他的注视、他的陪伴。依靠对于上帝显示的确切的神迹，从而发出惊叹，产生崇拜和虔诚，还并不算是真正意义上的信仰，奇迹仅仅是上帝为了吸引信徒目光而使用的一个

小小的世俗手段，是他伸向凡人的一个初步的阶梯，因为他知道，人们总是愿意、并且总是容易相信眼睛可以看得见的东西，比如当场治愈麻风病人、瘫痪病人，甚至使死人复活，好吧，那么他就让你看见，让你相信。而真正的信仰，或者说信仰的真正价值意义，恰恰是在看不见上帝存在的任何痕迹的情况下，仍能确信上帝的存在，并且感受到他的光芒，这也是伯格曼的伟大之处，他一方面抛弃了上帝，但另一方面又用爱来代替神，实际上是回归了上帝。哲学家舍斯托夫说："信仰就是战胜自明性，也只有信仰才能推倒我们身上漫无节制的原罪重负，让我们能重新'站起来'。这样一来，信仰就不是对我们所闻、所见、所学的东西的信赖。信仰是思辩哲学无从知晓也无法具有的思维之新的一维，它敞开了通向一切可能性之本源的道路，敞开了通向那个对他来说在可能和不可能之间不存在界限之人的道路"。他还说，"在我们的世界里没有奇迹，仁慈和爱也孤立无援而又软弱无力，除了'精神'满足以外，任何东西也不会赋予人"。

布烈松在他的《乡村牧师日记》里，借乡村牧师的布道，表达了他对上帝的理解和信念："他不是爱的主宰，上帝就是爱本身"。伯格曼的《犹在镜中》里，借父亲之口，表达了爱就是上帝存在的证据这样的思想。基尔克郭尔同样认为"上帝就是爱"，他说："你难以想象他是怎么受苦的。可他知道，你有多么痛苦难受。但是他不能改变什么，否则他就不再是爱，而成了别的什么东西。"他在去世前几个月还说过这样的话：只有一种方法能验证人的信仰，那就是愿意为信仰承受痛苦。耶稣伟大就伟大在这里。而上帝即便在他被钉上十字架时，也同样只是旁观。

对立与救赎(5)

如果上帝能够轻易地改变什么，那么人们对他的信仰无疑将沦为行贿，沦为银行柜面上的存取，而上帝绝不和人交易，他同时也叫人“不可试探你的神”。他对人说：“你们要彼此相爱，就像我爱你们一样。”基耶斯洛夫斯基焦虑的救赎，最终指向了爱——对于爱，他一开始有些怀疑它的可能性，“有了它、没了它，我们都无法生活”，而后来就渐渐确信必须要“有它”，从爱的两难变为对爱的肯定。他在浓厚的孤独、悲观与宿命之中，包含着一份执著的期盼，那就是在他觉得没有真理、没有正义的混乱冷漠的世界中，呼唤道德的重建、伦理的重建，和爱的回归，他的宗教开始向弗罗姆所提倡的人本主义艰难转向，他相信：爱是所有人的天堂，是所有人的幸福家园。

克日什托夫·基耶斯洛夫斯基KrzystofKieslowski（1941—1996）剧情长片作品年表

1.三色：红（红色情深）ThreeColors:Red/1994

2.三色：白（白色情迷）ThreeColors:White/1994

柏林电影节银熊奖

3.三色：蓝（蓝色情挑）ThreeColors:Blue/1993

威尼斯电影节金狮奖、最佳女演员、最佳摄影奖

4.维罗尼卡的双重生命（双面维罗尼卡，两生花）TheDoubleLifeofVeronique/1991

戛纳电影节最佳女演员奖、费比西奖

5.爱诫（关于爱情的短片，短暂的爱情）AShortFilmAboutLove/1988

6.杀诫（关于杀人的短片）AShortFilmAboutKilling/1988

戛纳电影节评审团大奖、费比西奖

7.永无休止（无休无止）NoEnd/1984

8.短暂的工作日ShortWorkingDay/1981

9.机遇之歌（盲打误撞）BlindChance/1981
10.影迷（摄影迷）CameraBuff/1979
11.伤痕（生命的烙印）TheScar/1976

飘忽的灵魂与命运

特吕弗是用自己全部的生命去拥抱电影的人。他从小就陷入孤苦和不幸，是电影把他打捞上岸，他从此感恩戴德。和特吕弗决裂的另一位法国电影新浪潮旗手戈达尔，曾指责他“完全听任电影的摆布”，此语倘若从正面理解，不失为对他最好的赞语，他把生命和激情毫无保留地回馈、奉献给电影，他是电影的孩子。我们从特吕弗的电影里，可以看到高度真实的生活场景，和异常普通、又异常鲜活的人物与故事，他用或是自由酣畅、随心所欲，或是冷眼旁观，或是代替主人公眼睛的摇摇晃晃、跌跌撞撞的镜头，捕捉并让人感受他们内心的叛逆、迷惘、敏感、脆弱、彷徨，以及最可宝贵的真诚，欢乐总是那么短暂，接踵而至的常常是毁灭，是飞蛾扑火，或被黑暗淹没和吞噬，但心中对于爱的苦苦追寻，让人义无返顾。

迷茫，以《四百击》结尾少年主人公安托万那个被冻结的表情为经典标志，是特吕弗镜头中这群主人公最为典型、共同的精神特征，他们无论是身体，还是灵魂，都总在逡巡、漫游、奔跑、漂泊，无处停歇，无处生根。因为没有方向，脚步总是有些散乱，带着随意性和无目的性，命运也随之飘忽不定。他们的迷茫、疲惫、颓废，多半是因为缺少爱，一个人得不到希望中的爱，也就注定没有安全感和归宿感，注定成为迷路者。他们不愿意按照传统、沉闷、死板、毫无生气的方式生活，拼命地想挣脱什么，去寻找稀薄惨淡的爱与自由，当现实中没有他们想要的爱与自由时，他们甚至可以为自己制造一座虚幻的海市蜃楼。希望始终恍若远处一盏忽明忽暗的灯，他们则随着灯的明暗，不时地在惊喜和茫然之间摇摆，直至精疲力尽。

特吕弗在镜头中以温柔和怜惜的目光注视着他们，同时也是注视着自己——他的大部分电影既是他传，又是自传，他在贴近这些角色的同时，也是在不断地贴近自己，和自己对话，这就是他的电影总能如此打动我们的原因。他把自己的经历，和当时法国战后成长起来的

一代新青年的意识形态特征结合在一起，他们不信任权威，不信任政治或爱情的承诺，忽视伦理、道德、法律，反抗婚姻、家庭、爱情对他们的任何束缚，迷恋于摇滚、性解放等各种逐渐成型的亚文化，并受到存在主义的影响，对人生有着虚无感和幻灭感，特吕弗在他电影中观察、揭示爱情与人性的视角，充满了存在主义、人道主义的色彩，他对具有反社会倾向的年轻人寄予了深刻的同情。

作为法国电影新浪潮的旗手之一，特吕弗不够“革命”，也不是非常“新潮”，更不玩高深，他靠的是他电影中蕴涵的本真自我与激情，以及散发出来的生命特质——这正是新浪潮最核心、最致命的吸引力所在，他所有令人耳目一新的电影语言、叙事手法，无不为此服务。他是“作者论”最积极的倡导者，他的雄心，就是使电影更像小说，他要用电影来写作，在他看来，“明天的电影较之小说更具有个性，如同一种信仰或一本日记那样，是属于个人的自传性质”，他强调一位导演的全部作品中应有一致的风格，而导演的一致性使他“终其一生只拍摄一部电影”，“一个导演所有的电影就是他一生的编年史”。他前后跨越20年拍摄而成的“安托万成长五部曲”，即具有最典型的自传色彩，他将一个“不良少年”的成长，拍成了一部史诗，其客观上所产生的意义，不仅限于一个导演在其中书写自我，也不仅限于电影本身。放大个人的存在、个人的遭际、个人的命运，从中窥见人性的脆弱，和爱的意义，这正是存在主义哲学的体现。

他响应自己的精神教父巴赞所总结和倡导的，循着“现实的渐近线”去拍电影，让手中的摄影机镜头摆脱陈旧偏见，清除自己的感觉蒙在客体上的精神锈斑，还世界以纯真的面貌，他自己则提出“以另一种精神来拍另一种事物”，抛开昂贵的摄影棚，深入到街头甚至真正的住宅中去拍摄；选择非职业演员，并且像他喜欢的导演布烈松一样，控制演员的表演，让他们尽量不要考虑台词，要脱口而出，强调演员的即兴发挥；出于对观众心理真实的顾及，他甚至将摄影机的移动这样一个技术问题，上升到“是一个道德问题”。真实，就是他要交代给观

众的最大的道德，真诚，因此也成为他电影的最大品质，这种追求使他对安东尼奥尼抱有很大的偏见和敌意，他用带着讽刺的语气说：“知识分子谈谈沟通问题固然不错，但惟有家中出现聋哑孩子你才知道沟通的困难。我想拍真正欠缺沟通的问题，而不是安东尼奥尼那种时髦变奏”。

奔跑，成了他的精神象征(1)

童年的不幸和痛苦，对人的一生以及创作所产生的巨大影响，包括本书中述及的伯格曼、基耶斯洛夫斯基、波兰斯基、阿莫多瓦、金基德，都可以作为最典型、最充分的证明，他们同时也证明了痛苦在一名创作者、思想者手中，是如何变成宝贵的精神财富。特吕弗一生都在电影里寻找他失落的童年、失落的爱，可以说，这种感情、心理创伤是终生都无法治愈的，而且终身都得不到弥补和满足，他的银幕化身——安托万的奔跑，已经成了他的一个精神象征，他每一部电影中流露出的情绪，都可以直接或间接地从他的童年经历中找到答案。

特吕弗从小由外婆带大，他是个私生子，不知道自己的亲生父亲是谁，在他8岁时外婆去世，他第一次回到了情感冷漠的母亲和继父身边，成了家里的累赘，由于性格的倔强和调皮，加上常常逃学、离家出走、偷窃，粗暴的父亲把他交给了警察局，和妓女等人关在一起，使他的心理严重受创，从此他更加乖僻、内向和脆弱，后来他又被转送到了青少年犯罪感化院。他从小迷恋电影，经常逃学去看电影，有的电影甚至一看就是十几遍，然后和同伴模仿里面的表演，用里面的台词来对话，他说，他一直倾向于逃避生活，把电影院当作避难所，就此我们可以理解他为什么会说：爱电影的人都是有病的。他从10岁开始每天花一半的时间看电影和做评论，20岁成为影评人，在这10年间他看了3000多部电影。他14岁便辍学打工，后来成立了自己的影迷俱乐部，却因欠债而关押，此时，法国电影理论家、新浪潮之父巴赞第一次救了他，不但帮他还清债务，还为他找工作。与巴赞的相识，是特吕弗一生最大的幸运，他把这个游走在社会和犯罪边缘的“野孩子”，一次又一次地从黑暗中救出来，后来在德国服兵役的特吕弗因为试图逃跑又遭关押，还被剃了光头，最后被开除出军队，此时，又是巴赞收留了他，还安排他到自己创办的《电影手册》编辑部工作。巴赞视他如同自己的儿子，特吕弗将他当作自己的父亲，在他《四百

击》之后的电影里，父亲形象从此几乎就消失了，连《安托万与柯莱特》中柯莱特的父亲被特意交代为继父，《两个英国女孩》中男女主人公双方的家庭都没有父亲，《阿黛尔·雨果的故事》中伟大的父亲雨果同样是缺席者，《野孩子》中出现了感人的父亲形象，但他是一名善良的养父。

没有上过专门的电影学校，受过任何专门训练的特吕弗，就这样凭着自己的看片经验以及从小对文学的热爱，在“精神教父”巴赞的呵护和指引下，开始踏上了他的电影旅程，然而不幸的是，在他的自传体长片处女作、后来成为新浪潮发端的《四百击》开拍的当天，“最慷慨、最慈爱，能够让身边所有人变好”的巴赞却因病去世，年仅40岁，命运仿佛注定要从特吕弗身边无情地夺走他所有的亲情，他在《四百击》的片头打上了“谨以此片献给安德烈·巴赞”的字幕，他后来自导自演的《野孩子》，片中的故事取材于真人真事：伊达医生在森林中发现一名未经文明洗礼的野孩子，遂将他收养，对他进行教育启蒙，特吕弗曾被这个故事感动得热泪盈眶，它也是巴赞和自己父子情的写照，同时它又献给李奥。被称为“新浪潮之脸”和“新浪潮之子”的李奥，在他身上不但有着特吕弗的影子，而且在成长过程中其外貌也竟然和特吕弗越来越像，他和特吕弗形同父子，以致在特吕弗去世后，他因悲伤过度而一度住进了精神病院。巴赞与特吕弗，特吕弗与李奥——这两对特殊的父子，延续了一段爱的接力，谱写了一曲银幕外的动人佳话。

特吕弗的母亲、生父、继父，都没有给他爱（特吕弗36岁时才打听到自己生父的住址，但最终没有和他相认），他的另外两个父亲——一个是电影，一个是巴赞拯救了他，但是巴赞又过早地离开，于是，他只剩下了电影。在他拍摄的一部关于电影的电影《日以作夜》中，由他自己扮演的导演在片中对演员这样说：电影就像一列夜行的火车，不停地向前驶去；电影比生活还要和谐，个人问题显得无关紧要，电影控制了一切，他还说：“比起生活来，电影有多美好，你我都

应是活在电影中的人”。不错，特吕弗是一个活在电影里，并且为电影而活的人，这也是所有能够成为电影大师的人所具有的共同特征，正因为如此，他的电影才会如此地富有生命的质感。

特吕弗只活了短短的52岁，他和巴赞这对“新浪潮父子”，两个人的寿命加起来也不过只有92岁，不得不令人为之感叹唏嘘。著名法国艺术家让·科克托十分钦佩巴赞灵魂的“高尚纯洁”——他“不摆出法官的样子……他对被告一类有好感。因为他知道，人们经常控告无辜，在艺术的领域里（尤其是在电影领域里），最让人痛苦的，是缺少无辜”。这就是巴赞愿意做一个“被告”的父亲的原因。

女人是魔法特吕弗电影里的一个核心主题，是爱，其中最突出的当然是爱情，而在他的银幕爱情中，一类是“三人行”：一个女人或男人，置身、奔忙于另外两个人之间，《朱尔与吉姆》、《最后一班地铁》中的一女?男，《两个英国女孩》中的一男两女；第二类是与此情形相反的“三人不行”，即婚外恋，如《柔肤》、《床第风云》、《隔墙花》中的男女主人公，爱得偷偷摸摸，但是神魂颠倒、无可自拔，第三类是那种不可救药的痴情，像《密西西比美人鱼》、《像我这样美丽的女子》中两个爱上犯罪女性的男人，这三类均属于不可能实现的爱情，特吕弗之所以热衷于表现这类情感，其中寄托着他对于爱情纯真美好的理想，和对于自由、快乐、浪漫的追求，哪怕明知道它终究是短暂和脆弱的，影片中的结局，也多半是伤感，或悲剧性的毁灭。特吕弗式爱情还有一个重要特征，那就是爱情总是与谋杀和死亡搅和在一起，如《射杀钢琴师》、《柔肤》、《黑衣新娘》、《密西西比美人鱼》、《像我这样美丽的女子》、《隔墙花》等等，于是他的爱情不可避免地夹杂着惊恐不安的感觉。再来分析他影片中男主人公迷恋的对象，大部分总是那种比他大的、神秘冰冷的成熟女人，他的影片几乎汇集了当时法国最著名、最美丽的女演员，如让娜·莫罗、凯瑟琳·德纳芙、伊莎贝拉·阿佳妮、芬妮·阿当等等。

奔跑，成了他的精神象征(2)

如上所述，正可以勾勒出特吕弗心目中的爱情轮廓，像他这样一个从小缺少爱的人，首先会对爱怀着一种强烈的依恋、饥渴甚至贪婪，据他的终生好友、童年最亲密的“死党”、后来成为他《四百击》助理导演、同时也是片中安托万同桌勒内的原型罗伯特·拉切内回忆，特吕弗很早就对女性着迷（他的第二部短片《淘气鬼》可以作为证明），在上学路上只要看见年轻姑娘的一双美腿，接下来这双美腿就会成为追随的目标，他们不惜穿越几条街，一直跟到对方回到家门口，特吕弗的这种“恋腿情结”在他的电影中屡有表现：《射杀钢琴师》中的男主角对自己说：“别盯着她（女友——作者注）的腿，这样不礼貌”，《最后一班地铁》中的导演丈夫在地窖里上楼梯时有意让妻子走在他前面，以便在后面看她的腿，《情杀案中案》中的男主人公也有恋腿癖。

特吕弗比任何人都渴望爱的抚慰，因此，他或是他的主人公，很容易坠入爱河，而另一方面，却又很容易对爱产生一种莫名的不满足感、不确定感、不安全感，甚至恐惧感，他们的爱脆弱多变，很容易受伤害，特吕弗屡次通过片中人物之口，对他男主人公（很大程度上也是他自己）的爱情心理作了自我揭示：他想让所有的人都补偿他童年的不快，他总是想让女友或妻子，同时充当他的母亲、妹妹等多重角色，这当然没有人能够做到，女人最后只能选择离开，另外他还总是喜欢从别人的父母那里寻找缺失的家庭温情。

特吕弗在拍片过程中，总是很快就爱上自己电影中的女主角，这早已不是什么秘密，在这方面他和伯格曼、文德斯都很像，但是爱情来得快，往往去得也快——他的爱情中混合着对于自己缺失母爱的补偿，有一种复杂的恋母情结，这一点同样和伯格曼很像。据拉切内说，特吕弗的母亲是个非常漂亮的女人，他敢肯定特吕弗有点爱上了她，这在一定程度上更加重了他的心理问题（《四百击》中有一个镜

头暗示了这种感情：安托万坐在母亲的梳妆镜前，用她的梳子梳了几下头，又闻了闻她用的香水，还试了一下她的睫毛夹），这就不难理解他为什么喜欢那些成熟女性，而这些女性在影片中清冷孤傲、不可接近的气质，又和他与自己母亲之间的情感隔膜有着很大的对应，他既渴望但是又得不到母亲的爱，于是这种渴望转为一种对女性的神秘和好奇，一种了解的欲望和冲动，他在《射杀钢琴师》中借片中人物之口说道："女人是至高无上的，女人是魔法"，在《日以作夜》中，他又借自己的银幕代言李奥之口，在片中神神叨叨地逢人便问："女人有魔法吗？"

特吕弗1957年和大制片人摩根斯坦的女儿玛德琳结婚，生下两个孩子，1965年离异。他对凯瑟琳·德纳芙（主演过他的《密西西比美人鱼》和《最后一班地铁》），和她的姐姐弗朗西斯·多丽雅（主演过他的《柔肤》，3年后不幸因车祸去世，年仅25岁）都产生过恋情，并和德纳芙生活过一年，之后和芬妮·阿当（《隔墙花》、《情杀案中案》的女主角）产生了罗曼史，并育有一女，但是同样没有结婚，在等待婴儿降生时，特吕弗被查出脑瘤，此后一直住在芬妮家里，他看到了女儿的出生，最后像孩子一样死在芬妮的怀里。

特吕弗像婴儿一般渴求女人的爱，他说他和女人在一起时感到很自在，仿佛自己是她们中的一员。他理想中的女性，应当是既有纯真的爱情，又有温暖的母性，既给他无私、深厚的爱，又对他呵护和纵容，给他以充分的自由，所以，无论是生活中的特吕弗本人，还是作为他银幕上代言人的安托万，他们在心理的某些方面始终没有趋于成熟，从某种程度上来说，他们在感情和心理上永远都是一个长不大的孩子，正如安托万，在《四百击》中，他13岁的脸上可以带着33岁的沧桑，而到了《爱情长跑》中，他33岁的脸上又依然带着13岁的天真。

希区柯克、巴尔扎克的二位一体

特吕弗极其崇拜的两位大师，一位是电影大师希区柯克，一位是文学大师巴尔扎克。被他崇拜到近乎供奉的这两个“克”，形成了他的二位一体。

对于希区柯克的崇拜，竟然曾使特吕弗认真地考虑过要不要娶他的女儿帕崔茜娅为妻，1962年8月13日，他在希区柯克的住所开始对他崇拜的这位大师进行了长达6天的封闭式访谈，用餐时间有人把饭菜给他们送进去，摄影师共拍了52卷底片，在此之前，特吕弗给希区柯克写了一封言辞恳切的长信，希区柯克回电报说：“您的来信让我热泪盈眶……”他欣然接受了特吕弗的要求，4年后出版的访谈集《希区柯克的电影》，被公认为最好的电影书籍之一，特吕弗试图通过他的全部作品去搞清希区柯克那种“激动语言”的结构，“这种语言正是他不可模拟的风格的原动力，使他列入‘不安的艺术家，如卡夫卡、陀斯妥耶夫斯基和爱伦·坡’这一类”。他评论希区柯克的电影是“以异乎寻常的耐心、独特的激情，并以罕有的娴熟技巧掩盖起来的一种极度的敏感性制作而成”，这一评价也可以被看作是他对自己作品的某种总结，他孤独、敏感、脆弱、恐惧、不安的气质，很容易在希区柯克那里找到呼应和共鸣，而他电影中爱情与谋杀的纠缠，更是直接受到了希区柯克的启发，他说：“爱情戏和谋杀戏截然不同，但在希区柯克那里，它们看起来竟然如此相似，我这才恍然大悟：恋爱和谋杀本来是一回事！”希区柯克的悬念和谋杀背后，常常隐藏着人性的贪婪，而爱情又何尝不是如此，因此特吕弗不但赋予爱情以强烈的不安，还揭示了爱情背后的贪婪，这是人性的弱点，感情的弱点，正因为特吕弗对此带有太多的切身体会，因此在这些“情感自传”中，自然融入了更多的黑色幽默，以及宽容和善意。

我们可以发现，特吕弗和希区柯克（还包括伯格曼）的童年经历，有着很大的相似。希区柯克说：“我不是那种很受欢迎的孩子，所

以我不得不活在自己想象的世界中，我相信这对我创造力的发展很有帮助。我不需要太多来自外界的刺激”——这是一个孤独的、依靠幻想在精神上自给自足的孩子的自白。希区柯克在天主教会学校受到的专制式教育，对其产生了持久的影响，他的心理阴影来自严厉的体罚，“对体罚的恐惧感要比结实地受一顿鞭打糟糕得多，我论我多么谨慎，我始终能感到体罚的威胁”，这造就了他电影中的“定时炸弹”理论。他多次回忆过自己大约6岁时的一次可怕经历：一天父亲让他拿着一张纸条送到警察局，谁知值班警察看到纸条后，莫名其妙地就把他关进一间黑暗的牢房，他惊恐不安地呆在里面，觉得足足有几小时，其实不过才5分钟，原来正是父亲在纸条上让警察这么惩罚他的淘气，这是家长和警察相互配合的惯用伎俩，这张纸条和漫长可怕的5分钟，在某种程度上造就了一位悬疑恐怖大师，他从此惧怕黑暗，不喜欢任何意外，哪怕是惊喜。特吕弗对于学校专制教育的厌恶，造成了他屡次逃学，他父亲将他送到感化院的经历，更是给他造成了难以弥合的心理创伤，极度的敏感、不安和脆弱，成为他和他的电影流露出来的一种特殊气质，他对希区柯克的如此崇拜，也就成了顺理成章的一件事。

关于“不安的艺术家”，卡夫卡和陀斯妥耶夫斯基，本书在述及文德斯和布烈松的时候，已经分别提及，再来看一下爱伦·坡的经历：幼失双亲，生性敏感，从小得不到温暖和安全感，慈母的幻影一直萦回在他心头，成为他寻求心灵慰藉的偶像，再加屡遭磨难，对他来说，现实世界是如此的不堪忍受，他只有借写作和酒精才能在幻想的天地里驰骋。无疑，希区柯克、特吕弗都属于这样的“同类”，其中还包括特吕弗崇拜的另一位大师巴尔扎克。有着相同经历体验的人，他们从对方作品中辨识同类的嗅觉总是特别发达，而一个人与其作品的个性气质，多半可以从其童年的经历中找到渊源，正如本书中的伯格曼、波兰斯基、阿莫多瓦、金基德，还有特吕弗，他们几乎所有的电影都可被视为其各自童年阴影的释放，因此，一旦了解了他们的身世和经历，那么就如同掌握了一把钥匙，他们电影中或明显或晦暗的情绪和

主题，也就迎刃而解。所以，特吕弗才会把明天的电影想象成比小说更私人化的日记和自传，事实上很多文学家和艺术家都已经以不同的方式，写下了他们的日记和自传，和当今大量涌现的那种找不到导演任何个人生命特质的商业化流水线产品相比，这样的书写个人心灵的日记和自传式的东西，才可以真正流传下去。

特吕弗从小除了电影，还喜爱文学，否则他不会有如此的底气来倡导“作者电影”。他在外婆家里最早接触了文学，13岁的时候就在巴尔扎克的书中夹注，据好友拉切内回忆，由于特吕弗经常和他谈论巴尔扎克，他也不得不去找他的书来读，这样才能和他交流，他们的童年“就是一个巴尔扎克、逃学、电影，还有在街上闲逛的世界”。特吕弗对巴尔扎克的崇拜，我们可以从《四百击》的两个细节中看出来：一是安托万躺在家里的沙发上边抽烟边贪婪地阅读巴尔扎克，还为?设了一个小小的祭坛——在墙上的小木盒里贴上他的照片，外面蒙上一块布，后来他在里面点的蜡烛差点引起大火，在回答父亲的严厉责问时，他低着头说是为了纪念巴尔扎克；二是他很得意的一篇作文，在课堂上被老师认为是抄袭巴尔扎克，给了他很大的心理打击，这成了他辍学前的最后一课。在之后的影片中，特吕弗仍然不断地提及巴尔扎克和其他作家，以及主人公的文学创作，比如在《安托万和克莱特》中安托万和克莱特的父母谈论雨果；在《偷吻》开头，安托万因在部队开小差而坐牢时，手上拿着巴尔扎克的《幽谷百合》，他在后来当私人侦探到鞋店卧底时，给自己爱上的老板太太写分手信，引用了这本书中的内容，而后来老板太太上门，又以书中的人物情节展开大段对白，来勾引安托万；在《床第之欢》中，他抱着刚出生的儿子说：“他将来会成为我想做的作家，像雨果一样，拿破仑用剑开创的事业，他将用笔来完成”（这句话其实是巴尔扎克说的，特吕弗在这里故意张冠李戴，应该是为了制造喜剧效果），仍然有志于创作的安托万还和邻居谈到了波德莱尔；到了《爱情长跑》中，安托万已经出版了他的自传体小说；《柔肤》中的男主角是位著名出版人，他被邀请到

国外演讲的内容，是“巴尔扎克与金钱”，他和婚外恋女友在咖啡馆大谈了几个小时的巴尔扎克；《朱尔与吉姆》中两个男主角的身份都是作家，他们在一起讨论文学，朱尔婚后创作爱情小说，却以昆虫作主角，暗示了他对爱情的迷茫；《两个英国女孩》中的男主角同样有志于当作家，片中提到爱伦·坡、左拉等多位著名作家，还有男女主角一起背诵文学作品的段落，另外片中两次出现罗丹的著名雕塑“巴尔扎克”；《阿黛尔·雨果的故事》直接取材于法国作家雨果的女儿阿黛尔·雨果……

巴尔扎克的作品不但给了特吕弗很大的精神激励，他强烈的现实主义风格更是给了特吕弗的电影以很大的影响。雨果在巴尔扎克的葬礼致辞中说：“他的所有作品仅仅形成了一部书，一部有生命的、光亮的、深刻的书……一部既是观察又是想象的书，这里有大量的真实、亲切、家常、琐碎、粗鄙，但是有时通过突然撕破表面、充分揭示形形色色的现实，让人马上看到最阴沉和最悲壮的理想”。

巴尔扎克的童年，被他自己称为“那是落到任何人的命运上的最最可怕的童年”，母亲的严厉、自私、冷酷，从小给他造成了难以弥合的创伤，以致他悲愤地说：“我从来不曾有过母亲”，“我母亲就是我一生中降临到我身上的一切灾病的根源”，他在给人的信中写道：“你简直不能想象我一直到22岁过的都是什么日子”。他在精神监狱般的修士学校度过的6年生活中，充满了严酷残忍的体罚，著名奥地利作家茨威格在他的传记中写道：在他十二三岁时，他真正寄居的是书籍的世界，书籍成了他的救星，将他引入一个世界，这对他才是惟一的真实的世界——我们不由得惊叹，一个文豪、一位电影大师，或者其他艺术家的诞生，其经历竟然常常如此惊人的相似，当他们投身的艺术成为他们惟一的救赎，成为他们隔离悲惨现实的避难所，和心灵的惟一天堂时，他们的作品也就成了别人的避难所和天堂，这就是艺术的精神传承和伟大力量。

特吕弗对于女性、对于爱情的心态，可以说和巴尔扎克几乎循着完全相同的脉络：巴尔扎克自称“惟一的激情是女人”，他总是被美丽女人迷得神魂颠倒，而且常常同时占有几个，他不喜欢年轻、漂亮的姑娘，终其一生都在寻找一个“漂亮、有身份的富孀”做他的妻子，他需要一个既是妻子又是母亲的女人，来呵护他孤独悲哀的灵魂，但是他的爱换来的总是失望和误解，他觉得那是因为他的爱“太强了”，他对自己说，要“把眼光抬到比女人的裙带更高一些的水平上”，但是另一方面他又说他“有准备遭受重大牺牲”。巴尔扎克临死时的情景十分凄凉，惟一在场的是他的母亲，他妻子早已冷漠残忍地退出去了，相比之下，能死在自己所爱、同时也爱自己的女人怀里的特吕弗，是幸福的。

寻找爱的旅程(1)

特吕弗一生都在寻找失落的童年、失落的爱，表现在他的电影中，就是几乎所有的主人公都为爱而奔波、迷茫，甚至付出生命的代价。

“安托万成长系列五部曲”中的安托万，从小就游离于缺乏爱的家庭和专制的学校之外，属于他的欢乐、自由空间，是街道，最后他被送进了警察局和犯罪感化院，逃出来之后又被抓进去，踏上社会后，无论是谈恋爱，还是找工作，都到处碰壁，他不停地落入情网，失恋、热恋、结婚、婚外恋、离婚，感情永远不成熟，因为他要找的女人世界上不存在，他又不停地换工作，但每一份工作都不适合他。他和世界格格不入，年龄和心理的成长不成比例，受尽尴尬；

《射杀钢琴师》中的钢琴师爱德华，有严重的情感表达障碍，妻子跳楼自杀后，他隐姓埋名，退缩在一家小酒馆逃避人生，寻找宁静和自由，随着他新任女友因他而被杀，他的恋爱似乎成了“谋杀”；《朱尔与吉姆》中的凯瑟琳，同时爱着朱尔与吉姆这两个不同国籍、不同性格的好朋友，她不是一个让男人能够拥有的女人，和朱尔结婚后仍然不停地找情人，当吉姆决定离开她和自己女友结婚时，他驾车载着吉姆，当着朱尔的面，把车开进了河里；《柔肤》中的出版人皮埃尔，辛苦奔波于妻子和情人之间，他正准备和妻子离婚、和情人共筑爱巢，不料情人却离开了他，他转而又想回到妻子身边时，妻子却无意中发现了他婚外情的证据，愤怒地将他枪杀；

《黑衣新娘》中的新娘茱莉，在新婚步出教堂时，身边的新郎不幸被5名陌生男子误杀，她用各种手段挨个杀了这5名男子。她无法夺回自己的爱，在悲愤与仇恨中迷失，成了一个冷血杀手；

《密西西比美人鱼》中的路易，对一个杀人后冒名顶替和自己结婚，不但劫财，还对自己下毒的蛇蝎女子玛丽安一片痴情，爱得不可救药，玛丽安最后终于被他感动，发现自己也爱上了路易；

《野孩子》中的伊达医生，收养了一个生活中森林中的野孩子，为他取名维克多，他不但未经开化，还又聋又盲，在接受了伊达悉心开展的启蒙教育之后，他却卡在了文明与野蛮之间；

《两个英国女孩》中的克劳德，同时爱上了一对个性迥异的英国姐妹花，最后因为爱的交错，却将她们双双失去，克劳德中年后依旧孑然一身；

《像我这样美丽的女子》中的社会学家斯坦尼，到监狱里以女犯卡米拉为个例研究女性犯罪，不料被她彻底迷住，他相信她是无辜的，在找到证据令她无罪释放之后，她却杀夫并嫁祸于他，结果斯坦尼成了杀人犯被关进监狱；

《日以作夜》无论是戏中戏（父亲和儿媳妇乱伦并私奔，引出父子间的仇杀）的角色，还是剧组中的演员本人，都处于爱的混乱和迷茫之中，令导演和制片人焦头烂额；《阿黛尔·雨果的故事》中法国作家雨果的女儿阿黛尔，疯狂地、无可救药地爱上了一名军官阿尔伯特，最后在精神病院中度过残年；

《最后的一班地铁》中的女演员玛丽安，同时爱着她藏在地窖里的犹太人丈夫、剧院经理，和舞台上与她一起排练的男演员贝纳，她每天在地上地下穿梭，还要冒着极大的危险和纳粹、法奸周旋。在丈夫的暗中指导下，她坚持排戏并公演，二战结束后，她终于可以拉着两个男人的手，站在舞台上为观众谢幕；

《隔墙花》中的贝纳德，有着幸福平静的家庭，可当昔日恋人和她的丈夫正好搬到自己隔壁之后，一切就发生了变化，两个人无可阻挡地旧情复燃，最后恋人为爱疯狂，开枪杀了贝纳德后自杀身亡。人生长跑

在1959年到1979年这20年间，特吕弗用同一个角色：安托万·达诺，同一个演员：让—皮埃尔·李奥，通过五部电影——《四百击》（1959年）、《二十岁之恋·安托万与柯莱特》（1962年）、《偷吻》（1968年）、《床第风云》（1970年）、《爱情长跑》（1979年），

伴随这名少年从13岁、17岁、23岁、28岁，一直成长到33岁，这一带有自传性质的“安托万成长系列五部曲”，在电影史上堪称奇迹，安托万成为银幕上不朽的经典形象，感动了一代又一代人。特吕弗说：“他是我和李奥的结合体”，他在某种程度上是特吕弗和李奥共同创作的结果，特吕弗在写剧本时常常会想到李奥在这场戏里会怎么演，还经常情不自禁地笑起来。他在写剧本时越来越趋向于消极，而李奥身上有种他喜欢的傲慢和勇气，给安托万这个带着忧郁、孤独、不合群的角色，增添、中和了新的元素，赋予他一种积极的、对立的东西，使他更加立体丰满。“五部曲”的后面四部都是轻喜剧风格，著名女影星、《朱尔与吉姆》主演让娜·莫罗评价特吕弗说：他能把严重的事用轻松的口吻说出来，法国导演诺埃米•勒维沃斯基说：特吕弗讲述的故事，有时会非常欢快，有时又令人震惊，甚至让人无所适从，而这一切却又丝毫不会让观众感到突兀，这就是为什么欣赏他的电影时，会有一种奇特的愉悦感觉——他的“五部曲”即体现了这种风格的奇特魅力。

A、《四百击》：年少的沧桑

影片几乎就是一部童年和少年的成长纪实，记录了几乎每个人在成长过程中都曾经历过的点点滴滴，它融合了日记和自传式的真实魅力，同时在记录风格中又夹杂着散文式的动人抒情和写意，散发着磁力般的感觉和情绪。在本片中，特吕弗充分发挥了“诗意写实”电影的魅力，巴赞称之为“黑色写实”，它是一种浪漫的悲观、宿命主义，这种风格的最大特征，就是强调情绪和气氛永远比叙事重要，“诗意写实”的代表人物让·雷诺阿，以及意大利新现实主义（直接传承了“诗意写实”）的代表人物罗西里尼、德·西卡，都是特吕弗喜欢的导演，《四百击》中安托万的形象，即受到了罗西里尼的《德意志零年》，和德·西卡的《偷自行车的人》中童年形象的影响，特吕弗的另一部“诗意写实”代表作《朱尔与吉姆》，则是向雷诺阿的致敬之作。

影片打动人的全部魅力，就在于它的毫不虚伪做作，它通过一个13岁少年的眼光和立场，去观察、反映他们眼中的成年人，以及由成年人主宰、控制的社会（家庭、学校、警察局），镜头中透出极其动人的纯真，和令人伤感的痛苦与迷茫，它既不控诉，也不煽情，让你从安托万的眼神中去自然地感受一个敏感而脆弱的灵魂，感受他对爱的渴望，感受如科克托所说的电影领域里最缺少的“无辜”，感受他最后的迷茫与绝望。特吕弗电影的一个重要特点，是他几乎所有的主人公，在某种程度上都是并非真正的成人，他们身上总有那么一部分是带着孩提的状态，他电影中那些真正的成人，总是意味着某种威胁、不友善和不安全，让他感到恐惧、提防和不信任，如前所述，这和特吕弗本人的心理有着很大关系，他的灵魂和感情始终没有长大，所以他的电影总能带给我们一种纯真、无辜，或者无助，不带一丝成年人的浑浊。

特吕弗在谈到这部电影时说：“我的目的，并非以怀旧的眼光来描述昔日的少年，而是要表现介于童年及成年之间的少年时代。一个人在那样的转变时期，会有令人忧患的经历：感情还很幼稚，身体开始发育，既渴望独立，又慑于父母师长的权威……这时，稍有不快就会爆发出反抗的火花，而所谓不良少年恰恰反映这种精神危机，他们认为世道不公……对付的办法之一就是不顾一切地胡来”，“在法国，有句话来形容这种胡来，叫‘打他400下’，这就是片名的由来”。片中的很多故事：安托万逃学，看电影，读巴尔扎克，偷窃、变卖的父亲办公室的打字机，被父亲送到警察局，包括他在走廊里睡的沙发折叠床，都出自他本人的真实经历，由于影片暴露了太多的真实，在上映前特吕弗的父母、包括特吕弗本人，都为此感到有些不安，片中安托万的同桌勒内，其原型正是本片的助理导演拉切内，特吕弗要求他尽可能多地提供过去的真实资料，那时候在班级里特吕弗倒数第一，拉切内倒数第二，片中两人一起逃学、辍学、闲逛、恶作剧，收留安托万住在他家等等细节，都是完全真实的，而安托万模仿母亲的笔迹给

老师写假条的情节，也是拉切内的拿手好戏，他最为成功和得意的一次记录，是冒充父亲的笔迹给校长写信，说决定让他儿子转校，于是足足逃了半年课，所以，影片的每一个细节看起来都十分真切。

寻找爱的旅程(2)

影片的片头是巴黎的街景，艾菲尔铁塔，字幕结束后则一下子转入了沉闷压抑的教室课堂：学生在下面偷偷传递着性感女人的照片，传到安托万手里时正好被老师逮住，不容分辩地被拎上去站墙角，受惩罚不得参加室外活动，在教室墙上涂鸦以示抗议，又被老师责令擦除……影片的叙事结构，是通过不停地在课堂、家、街道这三个场景和线索之间交叉转换，直至最后落入警察局和青少年犯罪感化院这第四个空间，来形成气氛以及人物心理上的鲜明对比，情绪和主题则无声地蕴涵其中：

课堂是枯燥无聊的象征，僵化、刻板、严厉、面目可憎、不近人情的老师则代表着专制，安托万除了逃学，他和其他孩子们惟一的乐趣，就是乘老师背转身去的时候，在下面做鬼脸或搞各种“地下活动”，像开头那样施加在他身上的不公正惩罚，这对他来说早已经是家常便饭，一次老师体罚他，先伸出两只手让他挑左手还是右手，安托万不明就里，挑了左手，老师不动声色地摘下手表，用左手当众狠狠煽了安托万一耳光。这样的耳光还在继续，安托万没有落泪，他冷漠、麻木的表情背后，压抑着恐惧、屈辱、惊愕和自尊心的极大伤害，是李奥在片中最令人心碎和难忘的表演之一。另一次挨耳光，是他逃学被老师逼问原因，他拿不出假条，其他借口几乎都已经被他用光，情急之下他对老师撒谎说他母亲死了，这是他听了同桌兼死党勒内的经验之谈：撒谎撒得越大就越容易过关的结果，父母赶到学校，他顿感死到临头，惴惴不安地被叫到教室门口，继父推门进来，当着全体同学的面，抬手就是两记响亮的耳光……影片让我们看到安托万稚嫩脆弱的心，是如何一点点被摧垮的，母亲为了贿赂他，让他对看到自己在外面和陌生男人偷情保守秘密，说只要他作文得了前5名，就奖励他1000法郎，于是他憋足劲要写一篇出色的作文，主要目的当然不是为了钱，而是希望借此赢得母亲的赞赏和关爱，但是他当堂写出

来的作文被老师指为抄袭巴尔扎克，判为零分，还受到当众奚落，并被赶出教室，这次经历破坏了他对学校的全部希望，将他彻底“赶”到了大街上。

家对安托万来说，则同样是一个缺少爱的空间。他睡在狭窄的门廊里，在饭桌上做功课，被父母指使干各种家务，晚上母亲从外面偷情回来，跨过他的床回到房间，还要让他聆听她和继父的争吵，以及“把他送到孤儿院去”这样的让他心惊肉跳的话。我们可以发现，安托万在家里非常老实，他总是小心翼翼地讨好着父母，对他们非常礼貌和乖巧，表现出了令人心酸的早熟和世故，和在课堂上的调皮反叛、在大街上的自由欢乐，均判若两人，显示出明显的三重人格。他希望得到父母的爱，害怕失去这个哪怕没有给他多少温暖的家，但这个家最终还是无情地对他关上了门。　街道是安托万的天堂和归宿，片中只要镜头一转到大街上，音乐顿时变得轻松欢快起来，安托万和勒内则像两只飞出笼子的小鸟，尽情地呼吸着自由，他们看电影，偷海报，吃雪糕，抽烟，恶作剧，打弹子游戏，在游乐场玩大转筒——安托万借离心力贴在圆形的筒壁上，像壁虎一样移动身体时，脸上呈现出了他在全片中最快乐的表情，也是他惟一一次童稚的笑。转筒显然是个隐喻，安托万在筒中享受到了自由的眩晕，和对现实的短暂逃避，高速的转动带给他自身所不具备的力量，可是在现实的大筒中，却永远不会有这样的转动。在大街上他撞见了母亲和陌生男人的接吻，这是他第一次不用为逃学心虚，也不用担心遭到母亲责骂。在挨了父亲的那两记耳光之后，当天晚上他没有回家，而是睡到了一所印刷厂的机器旁，凌晨他瑟缩着在带有寒意的大街上独自游荡，并偷喝了送奶工箱子里的一瓶牛奶，然后在喷水池里用手捞点水洗了洗脸，此时，街道上的气氛开始有些凄凉，当他辍学并离家，抱着从父亲办公室偷来的打字机，在街上找人出手、和人交易时，又开始增添了几分危险，这些都为安托万最后入狱作了情绪上的铺垫。

警察局和感化院，作为象征专制的学校课堂，以及缺少温暖和关爱的家这两个空间的“升级版”，对于安托万来说无疑是个恐怖的地狱。戏剧性的是，安托万的盗窃被抓，恰恰是他心有不安，试图将打字机悄悄放回去的时候——这一情节暗示着社会拒绝他出示善良，和老师在课堂上拒绝他表现自己的作文才能一样，其性质，都是将其推向犯罪的泥沼而后快，正如他后来在感化院回答心理学家的提问时所说的：即使他说真话，他父母也总是不信，所以他宁愿撒谎。事实是，他选择诚实时遭到了更加严厉的惩罚，他受到了谎言与诚实的双重报复，每一个成人都在用力朝他往监狱里推，而不是伸手把他往外面拉。同样戏剧性的是，不是抓住他的人送他去的警察局，而是他的父亲，他对警察说的理由是“不知道该拿他怎么办”，带他回家他会再跑，于是他“恳求”警察找个地方来关他。当他和几名成年罪犯、妓女一起被押上囚车时，在夜色中，借着街道上闪烁的霓虹灯光，透过囚车尾部冰冷的铁窗，我们看到他的脸上有一道反光的泪痕，镜头跟着他一起随着囚车的行驶而向后倒退，告别窗外曾经给他带来快乐的街道，他的少年时代也在泪水中被埋葬。

在感化院，一个因逃跑被抓而单独囚禁的同犯说：“我无所谓，在外面的那5天我开心极了，有机会我一定还要跑”——如果说，这句话挑起了他逃跑的念头，但还没有促使他最后下决心的话，那么，来看他的同学勒内被警察蛮横地拒之门外，他只能眼睁睁看着他失望无奈地离开，以及母亲对他说她不可能接他回家了，“你现在要么在感化院呆着，要么进工厂打工”，这时，他已经是非逃不可了，于是，片中出现了世界电影史上一个4分多钟的经典长镜头，一个经典的表情定格，和一个令人震撼的经典结尾——安托万在足球场边上偷偷钻出铁丝网，开始了他的逃跑，他跑过田野，跑过灌木丛，跑过农庄，镜头一直跟着他身边，仿佛是和他一起在逃跑，他跑到一片沙滩，海水涌上来打湿了他的双脚，他已经无路可去了，安托万带着迷茫、沧桑和稚气的眼神凝视镜头的表情，被猛地推成特写，然后在画面中被冻结。

特吕弗在这个长镜头中实践了希区柯克的经验：在银幕上一旦成功创造出了一种情绪，不要轻易中断，而要尽力将它延续。

安托万曾经非常渴望大海，但是他现在以这种方式来到大海边的时候，心里却没有一丝兴奋和喜悦，他眼前获得了自由，但是他的出路又在哪里？

《四百击》是五部曲中最经典，同时也是最无助的一部，痛苦和迷茫无从消解，无可救赎。特吕弗曾说："对我来说，童年是人一辈子最痛苦的时期，你不能被容忍犯错，犯错就是犯罪"，安托万就这样从他的童年走向了少年，他从此就开始了他的奔跑，永不停歇，而迷茫，则一路如影随形。

B、《安托万与柯莱特》：爱上了一个影子

《安托万与柯莱特》是5位导演分别在5个国家拍摄的集锦片《二十岁之恋》中的一段，由特吕弗执导的这部30分钟的轻喜剧短片，讲述了安托万17岁时的一段初恋。和《四百击》不同的是，后面的几部影片都带有喜剧色彩，但是安托万的迷茫始终如一，特吕弗带领观众以一种幽默宽厚的眼光，目击安托万与他实际年龄不同步的成长。

影片先交代了《四百击》之后安托万的经历：那一次逃跑后被抓，又被送到另一家看管更严厉的犯罪感化院，一名心理学家对他的案例感兴趣，最终他以监外察看的方式被释放。安托万成了一家唱片公司的职员，他的青春梦想终于尘埃落定为赚钱糊口，影片一开始便突出了他的生活节奏：清早闹钟准时把他闹醒，然后匆匆赶到公司打卡上班，做着呆板枯燥的唱片分类工作——一个曾经反叛的少年，开始被纳入社会的程序和体制。

安托万的初恋是一件很有意思的事情，充分表现了他感情和心理上的幼稚。他在音乐会的观众席上无意中瞥见了一位美丽女孩，一举一动都令他砰然心动，在这黑暗中的一刹那，他的初恋开始了。他再也无法专心听音乐，而是一直心神不定地朝她看，神情专注、紧张，脸上虽毫无表情，但分明可以让人感觉到他故意压抑着自己和对方亲

近的幻想和渴望——安托万这种魂不守舍、紧张得有点滑稽的典型神情，在后面的影片中只要是他看见心仪的女人，还会一再出现，它可以让人想象到特吕弗小时侯在大街上跟踪年轻姑娘美腿时的神情，安托万面对女人的这种不成熟心态，一方面构成了后面几部影片喜剧感的主要来源，另一方面又带着些许辛酸的味道，因为这几乎注定了他得不到理想中的幸福。

寻找爱的旅程(3)

安托万对柯莱特一见钟情之后，便和在证券公司当经纪人的儿时死党勒内商量对策，而勒内此时也爱上了他的表妹。安托万从坐在柯莱特后面听音乐会、在街上跟踪她5分钟、想坐她旁边的座位因故未遂等一系列的“热身准备”，终于开始下决心和她搭讪，他们从此经常见面，喝咖啡，散步，聊天，听音乐会，为了和她更加接近，他甚至搬到了她对面的公寓里，但是他没有意识到，柯莱特只是把他当作一个普通朋友，苦恼之中他决定加强攻势，在电影院里鼓起勇气去握柯莱特的手，搂她的肩，并且和她接吻，却被她推开，他的求爱宣告失败。

第二天柯莱特到他家来“把事情说清楚”，安托万躺在床上，用床单蒙着半张脸，其神情完全像一个受了委屈的无助的孩子，他对柯莱特说：“你别再引诱我了，也别再管我了”——明明是他单恋柯莱特，但他却说柯莱特引诱他，这句话顿时暴露出了他爱情的虚幻性，并且更重要的是，出于心理上自我保护的本能，他不自觉地把自己放在被动的位置，以确保自己的无辜，这种心理发生在从小缺爱的安托万身上，十分典型。他只是爱上了一个影子，当这个美丽的影子在现实中没有给他期望中的感情回应时，他便开始进一步幻想和虚构这种回应，所以，他这么说并非有意诬陷或迁怒于柯莱特。影片结尾当安托万来到柯莱特父母家吃饭时，柯莱特的男朋友出现了——他17岁的初恋就此划上了句号。

作为一部爱情喜剧小品，本片仍然循着安托万的心理线索，讲他不成熟的爱。初恋难免都带着不成熟，但他的不成熟，却不是17岁的不成熟，而是13岁的不成熟。影片让我们抚摸到了他内心爱的温柔和伤痛。安托万从小一直在寻找失落的爱，但他始终没有收获。

C、《偷吻》：干什么都不合适，都滑稽

这一部讲的是23岁的安托万找工作、谈恋爱的故事，主要表现他和社会的格格不入，找不到自己的定位，他始终是一个尴尬的局外人。特吕弗说：随着安托万的成长，“五部曲”的自传性离他越来越远，比如他不想让安托万有抱负，“五部曲”实际上讲述的是一个关于失败的故事，即使每一部拍得都饶有趣味。影片以安托万在部队因为开小差而坐牢作为开头，这一情节出自特吕弗本人的真实经历。他因“性格不稳定，不适合上战场”，而被永久性开除，回到巴黎的第一件事情，就是去嫖妓，然后去女友克里斯汀家里蹭饭——他从问题少年，成长为问题青年，依然无法安份地走上社会的正轨。本片的主线是他不停地找工作、换工作，屡试屡败，笑料百出。特吕弗说，他知道有人会嘲笑安托万的不幸，而这驱使他去表达严肃或悲伤的事情，但是采用了巧妙的手段——这个手段应该指的就是喜剧化的风格。

安托万找的第一份工作是旅馆守夜人，有一次一个男人带着私家侦探到旅馆来捉奸，他也不知道阻拦，只知道傻呼呼地在旁边看热闹，男人大闹旅馆，还砸坏了房间的花瓶，于是他被老板辞退。

他的第二份工作是私家侦探，这一份活是全片故事的主体。带人来捉奸的侦探看他因为自己丢了工作，心有不忍，于是索性介绍他也去干起了自己的同行——他的工作都是随波逐流，带有极大的偶然性和随意性，不是他在找适合自己的工作，而是乱七八糟的工作在胡乱地找他，这是安托万一直延续到后面几部影片的一个特征，他似乎从来就没有一份正经的工作。他第一次在街头笨拙地、鬼鬼祟祟地跟踪一个年轻女孩，不料对方报告警察，吓得他掉头就跑。片中最搞笑的是他被派去一家鞋店做卧底，鞋店的主人塔巴因为感觉到周围没有一个人喜欢他，他想知道原因，谁、到底因为什么而憎恨他，结果安托万不但没调查出什么线索，还爱上了主人的太太，当塔巴太太请他喝咖啡时，他紧张地看着她，说不出半句话，最后打翻了杯子，落荒而逃，塔巴太太主动送了一条领带给她，他激动地对着它看了整整一

天，最后还是痛下决心和她告别，并从鞋店辞职，但他又忍不住塔巴太太的诱惑，和她上了床——这一份工作也就此结束。

他的第三份工作是电视机维修员，结果第一天上班，在马路上就开着维修车和人撞上了。他似乎干什么都不顺，都不合适，都倒霉，都显得滑稽。

影片的另一条线是他的恋爱。经历过初恋的失败，他似乎还是没有什么长进，在他爱上有夫之妇之前，还有一个小插曲，他长得很矮，却心血来潮地想尝试一下和高个子女人约会，第二天同事问他有没有搞定，他却向同事吹牛。他在恋爱中的位置，这一次是女友克里斯汀主动，在他服役时经常他部队里写信，可他却嫌她写得太多，他一本正经地对她说："爱与友谊都离不开相互欣赏，可我一点也不欣赏你，即使我以为我爱你，也不欣赏你，这是铁的事实"。有一次安托万在克里斯汀家里偷吻她，被她拒绝，在他当上维修工后，克里斯汀一次趁父母外出之际，假装报修将他骗上门，两人终于上了床。他们的爱情有了重要进展，但是安托?对于自己到底爱不爱克里斯汀，也没什么把握。

安托万的谈恋爱和找工作一样，都是随波逐流式的，所以他的一切都是不稳定、不确定的，他对自己、对别人、对爱情、对工作、对社会，总是处于迷茫之中，只能带着一点游戏、玩世不恭的态度去生活，作为自己的心理润滑剂，并尽量用自己的天真排遣和化解一些忧伤，从一个接一个的失望和尴尬中，去寻找和保留一点小小的乐趣。他依旧是一个孩子，但是他必须面对一个他陌生和不适应的成人社会。

D、《床第风云》：过家家式的婚姻生活

一转眼，27岁的安托万和克里斯汀结婚了，并且有了孩子，这对小夫妻的婚姻生活，在电影里看起来更像是过家家。特吕弗说，安托万很天真，身上还保留着很多童贞，这让你忘了他的真实年龄，他实际上有27岁，但看起来像18岁。

轻喜剧的风格一路下来，少了些《偷吻》的尴尬，多了些家庭的温馨，当然，不成熟的安托万还是免不了要“淘气”，要闹笑话。在这一部影片中，他仍然在频繁地更换职业，先是替花店工作，他在水桶里倒上墨水，把白花染成各种颜色，为了保鲜，他又搞起了科学试验和创造发明，结果药水过量，把花全部烧枯，这份工作又告泡汤。接着他又去一家公司应聘，老板误把他搞成推荐信上的另一个人，结果阴错阳差录用了他，这回他的工作是向客户遥控展示船只模型。《偷吻》里他爱上了有夫之妇，这一次他搞了一次轰轰烈烈的婚外恋。

影片把镜头伸进了小夫妻的私密空间——床头，前后贯穿的5个“床上镜头”和5段床头话，都饶有趣味，并且起到了自然划分段落章节的作用。第一个镜头是克里斯汀担心母乳喂养影响自己的胸部线条，安托万煞有介事地看了一下，故意吓唬她说她的乳房不对称，一个大一个小，还给它们分别起了名字；第二个镜头是他假装读报，其实是自己信口编造的故事，克里斯汀信以为真，抢过报纸一看，发现上当；第三个镜头是他们一起回忆初吻时的情景，安托万非要说是克里斯汀主动，并且用小说般的语言虚构、想象了克里斯汀当时的神态：头往后仰，嘴微微张开，等着他去亲吻，他一边说还一边夸张、滑稽地表演，逗得克里斯汀直乐；第四个镜头是安托万很认真地在看一本名为《日本女子》的书，克里斯汀觉得奇怪，他说是工作需要，其实是一个信号，他已经爱上了来公司参观的日本女人京子；到第五个镜头，他们已经分床了，婚外恋暴露，克里斯汀拒绝和他同床，安托万只得把床垫搬到客厅的地上，第二天克里斯汀父母来，他们又恢复原状遮掩，等他们走了以后，克里斯汀还是不让他碰，安托万可怜地说：“哪怕让我睡在你床边，也不会是世界末日”，于是他离家出走，住进了旅馆，两人开始了冷战。

寻找爱的旅程(4)

安托万自己还是大孩子，但他已经要承担起丈夫和父亲的责任了，其捉襟见肘自然可想而知，但是当我们看见他抱着自己刚出生的孩子时，还是会被他表情中带着稚气的慈爱和纯真所感动。他对邻居说起克里斯汀时还说了一句："我喜欢人家的父母"，这又是他从小缺少家庭温暖的一个典型心理特征。他的婚外恋同样如此，他第一次看到京子时，那种眼神（画面用收缩的方式"聚焦"，对他的眼神给予强调），和《安托万与柯莱特》中他在音乐会上看柯莱特的眼神，完全一样，在事情暴露后，他对克里斯汀辩解说："如果她是另一个女人……但她不是，是另一个世界"。他对京子的一见钟情，同样是爱上了一个影子，其中更夹杂着他对日本文化的神秘好奇，片中京子一身和服出场，她的礼仪、待人接物的方式，包括她吃的日式饭菜，都吸引着安托万，但是当他和克里斯汀分居后天天和她在一起，那种新鲜感消失之后，他又开始感到沉闷无聊了，而京子这个形象，在片中始终像是一个毫无生气的机器人，于是安托万又惦记起克里斯汀，甚至在和京子一起吃饭时不停地给她打电话。

克里斯汀和安托万之间的一段对话，可以勾勒出安托万的心理形象，克里斯汀说："你只想得到你想要的东西，想吻就吻，想一个人就一个人，我不是给你呼来唤去的"，安托万说对不起，她接着他的话说："我知道你的对白：'对你这样的女孩来说，我太配不上你了'"，安托万否认他说过这句话，克里斯汀说这句话他已经讲了一百遍，于是他转口道："事实上我确实是这么想的，所以我把一切都弄糟了"，他在把克里斯汀送上车时又依依不舍地说："你是我的妹妹、女儿、母亲……"克里斯汀说："我想做你妻子"——这是片中关于安托万最重要的一段心理剖白，她对于女人的感情和期望，融合了多种成分，但惟独没有丈夫和妻子的那种成熟的爱，所以他的感情才会屡次出现各种意外事故，片中在他和妻子分居后，他又去找了妓女，其实他并不是

要解决性方面的问题，而是他始终依赖于女人给他的安慰，在失意、空虚、遭受感情挫折的时候，他就只能花钱去购买女人虚假、短暂的安慰，他从一群妓女中挑了一个高个子，也是他心理的一种表现，他希望对方给自己的安慰更加“强大”。

安托万惟一“成熟”一点的地方，就是已经不那么反叛了，无论在家里和妻子，还是在大院里和邻居，都是一副其乐融融、有说有笑的样子，他已经在相当程度上和现实生活妥协，开始过起自己的小日子了，过去的影子就剩下他还在坚持写小说，但是有意思的是，片中从来没有出现一个他伏案写作的镜头。

安托万隔壁有一对中年夫妇，出门时丈夫把妻子的大衣和包，恶狠狠地扔到外面楼梯上，一开始让人不解其意，随后才知道，他是讨厌妻子出门前的磨蹭，站在门口等着不耐烦，于是用这种恶劣的方式逼迫妻子加快速度，妻子一声不吭地下楼，捡起衣服和包，和丈夫出门——她已经习惯了。影片的结尾是安托万从旅馆归了巢，夫妻暂时言和，但是他和妻子出门时，却重演了邻居夫妇的那一幕：安托万不耐烦地把克里斯汀的大衣和包扔到了楼梯上。他们下楼时，正巧遇到那对夫妇，见到这幕熟悉的情景，不禁面面相觑，那位妻子说：“现在他们真的在恋爱了”。

特吕弗最后拿爱情和婚姻幽了一默，而且是黑色幽默，邻居夫妇就代表婚姻的未来，是“轨道”的象征，安托万似乎开始想让自己认命，虽然有些无奈。他也上了“轨道”，而他的不满和反叛，仅仅表现在扔妻子的衣服上面——问题是，他能在这样的“轨道”上呆多久？

E、《爱情长跑》：童年的痛苦是他一生的苍老

特吕弗在拍摄《床第风云》的时候，本来已经公开宣布它是最后一部，但9年后他还是意犹未尽，于是又拍摄了这部《爱情长跑》。自己有过离异经历的特吕弗，一定要让33岁的安托万也离一次婚，而且他在本片中还特意安排了安托万和他初恋女友科莱特的重逢，他想看看时隔多年之后再把他们放在一起，会有什么变化，看看他们各自留

下的回忆。在本片中，他花了相当多的镜头，不时地穿插进前面四部的片段，既是作为主人公的回忆，又是他对自己电影的一个系列回顾，安托万的成长（准确地说，是拒绝成长，或不成长）历程，从中有了一个轮廓性的展示，跨越20年的岁月痕迹，悲伤和快乐的点点滴滴，不时在画面中蔓延开来，这种“怀旧”带来的沧桑和百感交集，给依旧处于迷茫之中的安托万作了最好的心理注脚。这么早就开始怀旧了，童年对他来说既很远，又很近，童年的痛苦是他一生的苍老。

特吕弗本人对这最后一部并不是很满意，觉得它的实验因素太过明显，影响到了他所追求的真实性，可见他对真实的重视程度。

安托万和克里斯汀结婚5年，分居3年，他们的婚姻终于走到了尽头，影片开头两人的离婚，也同样用轻喜剧的方式来处理，安托万从他的新欢——?唱片店工作的女孩萨宾那里出来，居然把离婚这么大的事情给忘了，于是匆匆和克里斯汀上了车赶去办手续，离婚程序一项项下来，特吕弗把它们拍得不厌其烦，还不时插进《偷吻》和《床第风云》中两人过去的甜蜜时光，两相对比，令人黯然。

这一部影片里面安托万又换工作了，他在一家印刷厂干活，在和同事聊到他喜欢什么样的女孩时说：“我不但要为她倾倒，还要为她父母倾倒，我喜欢有好父母的女孩”——他的这一奇特标准和理论在《床第风云》中已经表露过。片中借克里斯汀之口回忆了他们结婚期间安托万的一段风流韵事：他爱上了自己的一个女学生莉莉安，他们偷情时被克里斯汀撞见，她一点也不惊讶和嫉妒，这让她发现自己已经不再爱他了，后来莉莉安要和安托万分手，安托万竟然还让克里斯汀为他去求情，莉莉安说：“他需要一个妻子、情人、妹妹和看护，我无法满足他的这些要求，他要所有的人都弥补他童年的不快”——在本片中，安托万的心理通过他身边的女人，被更多、更直接地揭示出来，女人，其实是我们了解安托万最好的一面镜子。

寻找爱的旅程(5)

先看他和新任女友萨宾之间的关系：他在她面前依然童性未泯，被她称为“老疯子”，他们之间除了做爱，安托万关于自己所有的事情从来就不和她说，这成为萨宾对他最大的不满，以致后来两人之间的关系出现僵局，萨宾说：“如果你把我当作妓女，那我们每次做爱你记得要付钱”，她说，相爱的两个人要分享一切，共同面对。

再看本片的重头戏：他和科莱特的列车重逢。科莱特的出现又迅速燃起了他内心的火花，他没有票就临时跳上了火车去追她，然后对她说：“我常常想起你”，后来他又试图吻她，被科莱特拒绝，她说：“你知道为什么吗？接吻是两个人的事，关于我们以前的事你什么也没有学到，我喜欢你，但不爱你，你现在仍然这样以自我为中心，我见面以后的两小时谈了什么？全是关于你”——这一番激烈的话显然令安托万很受伤，并导致他拉了火车的紧急刹车，然后黯然下车。

在火车上的交谈中，科莱特指出他两年前出版的自传体小说里大话连篇：明明是他搬到科莱特对面的公寓里，可他在小说里却说，他决心拒绝和科莱特联系，但事与愿违，科莱特住到了他的对面——类似与事实完全相反的虚构和谎言，其实在前面的影片中已屡次出现，《安托万与科莱特》中他说是科莱特引诱他，而《床第之欢》中他又“反咬”克里斯汀主动先第一次吻他，虽然这些看上去不过是小小的谎言，甚至是戏言，但是其中正反映出他潜意识中，对女性主动向他付出感情的一种渴求，他从虚构中得到一种心理满足和心理补偿。

在和科莱特谈到自己正在新创作的小说《未来岁月追忆录》时，科莱特又指出了他在故事中反映出来的对于人际关系一个很奇怪的概念：“你只在乎男孩如何结识女孩，当他们成了一对时，你就不感兴趣了”——这同样揭示了安托万只追求获得爱情的过程，而不在乎、同时也没有能力去保持和维护爱情，这是内心缺少爱的人又一种非常典型的心理，他们需要不断地从别人的爱中获得一种自我肯定，所以对爱

的追求永无止境，永不满足，他们的爱情来得快，去得也快，一旦得到，便会轻易舍弃，然后又开始新的一段，所以安托万总是陷入爱河，而且总是一片痴情，不顾后果，不惜代价，和爱情冷却后的态度反差极大，判若两人，这其实正是他内心感情残缺的表现。

安托万在科莱特那里碰壁之后，他没因为受到触动而反思自己，而是又迅速地回去找萨宾，显然是带有寻找感情安慰的性质——他在一个女人那里失意，必然要寻找另一个女人的安慰，或者干脆去找妓女，但是萨宾也不理睬他，还把她以前收到的情书也扔还给了他，这时一个有意思的细节是，安托万捡起自己写的语句动人的情书来读："直到我看见你，我的眼里再也没有别的女人……"此时他的内心一定会感到惊讶和陌生：这些话真的是他写的吗?

安托万依然还是过去的安托万，但是特吕弗在这一部收官之作中，还是试图给他一点获得救赎的希望，其中的一个情节就是让他和母亲的情人路西安偶遇，路西安被交代为《四百击》中逃学的安托万在街上撞见和母亲接吻的那个陌生男人，这个人物出现的意义，就是揭开困扰安托万一生的童年心结。从《四百击》开始，影片中安托万的父母都是缺席的，他总是在别人的父母那里寻找失落的爱——从科莱特的父母，到克里斯汀的父母。通过他们的交谈，我们知道他错过了母亲的葬礼，那时侯他在德国坐兵牢，而片中安托万跟着路西安去给母亲上坟的情节，则暗示了他和母亲之间在某种程度上达成的感情上的和解，他开始面对自己的童年，面对自己和母亲之间掺杂着仇恨和暗恋的痛苦复杂的感情，这也许是他重新开始人生的希望所在。

克里斯汀和科莱特这两个安托万生命中的女人，在到萨宾那里寻找安托万的时候偶遇，然后相互谈论关于安托万的事，科莱特对克里斯汀说：她为过去的事情感到内疚，想帮帮安托万，这个情节也是意味深长，女人的宽容和善意，对安托万是最为宝贵的，正因为如此，特吕弗没有让一个女人最终去恨他。影片的结尾：安托万终于向萨宾袒露心迹，并获得了她的原谅，此时画面中特意出现了《四百击》中

安托万贴在大转筒壁上这一个最欢乐的镜头，作为“五部曲”的终结，特吕弗把结局落在了喜剧上，寄托着他对安托万的感情和希望。

三人行(1)

特吕弗对美好爱情的向往，他的爱情乌托邦，在他特别钟爱的“爱情三人行”上面有着典型、集中的表现。

《朱尔与吉姆》中的一女两男，《两个英国女孩》中的一男两女，这两部影片都改编自亨利-皮埃尔·罗奇的小说。罗奇并非职业作家，他热爱艺术，是毕加索的早期支持者之一，并且是第一个把他的画带到美国的人，他到73岁时才开始创作，《朱尔与吉姆》是他的第一本小说，其自传性强烈地吸引着特吕弗，他1956年第一次在二手书店偶然看到这本当时没什么名气的书之后，立刻被它吸引，之后一年要读两次，并且在书信往来中和罗奇成了知音，那时侯他还只是一个影评人，当了导演之后便开始着手改编，但是遗憾的是，影片开拍没多久，罗奇就去世了，他的小说因为被特吕弗搬上银幕而名扬世界。这两部小说仿佛就是为特吕弗写的：《朱尔与吉姆》中凯瑟琳对于自由的追求，对于爱的放纵不羁和近乎贪婪的渴望，以及由理想与现实的差距导致的迷茫和毁灭，是如此切中特吕弗的内心情感，而《两个英国女孩》，更是和现实中特吕弗与一对姐妹花发生恋情的经历直接相呼应。

特吕弗另一部表现三人行的经典作品《最后一班地铁》，主人公从青年变成了中年，无论是电影风格还是人物情感，在片中都显得更为持重和成熟，结局也由《朱尔与吉姆》的惨烈，变为理想化的圆满。

A、《朱尔与吉姆》：纯粹而破碎的爱情乌托邦

这是一部关于友谊、爱情和道德的影片，而其中的道德，正如特吕弗所说，并不是来自世界外部的道德——这在他的电影中一向是被忽略和搁置的，他重视和遵循的，是个人内心的道德。这部影片和《四百击》一样，具有一种“诗意写实”电影的浪漫与悲情，年轻的纯真、自由与奔放，以及现实的迷茫、残酷与幻灭，均被描写得真切而

伤感，给人带来无穷的激情和回味，这两部早期影片成为特吕弗创作生涯中未被逾越的两座高峰。

特吕弗在谈到这部影片时说："两男一女一辈子住在一起，要是以这种最不为外人道的处境为前提的话，那么电影中呈现的爱情就必须尽可能的'纯粹'，还要通过三个角色的纯真，将他们的道德诚信，他们的温柔，他们的高贵情操，以及两个男性之间的情谊交代出来"——正是这种纯真与纯粹，才使得影片中两男一女奇特的爱情，以及两个男性之间奇特的友情，跨越了世俗、理性与道德的层面，而在灵性、感性与情操层面上赢得观众的共鸣。让·科克托曾对特吕弗说："我很熟悉你改编成电影的这本书的原作者，这是一个最敏锐、最高尚的灵魂。在影片里，我看到了心灵的一丝不苟，这种穿黑色夹克的阿飞还不是阿飞的那个时代的优雅。"

影片开始以一连串的快速镜头，尽情铺陈了朱尔和吉姆在巴黎所享受、沉醉的自由和浪漫。朱尔是德国人，腼腆，内向，吉姆是法国人，潇洒，外向，两人性格迥异，却情谊深厚，形影不离，在骨子里一定有一种共同的东西，将他们联结在一起，那就是对理想主义的追求和向往。他们在朋友阿贝那里看幻灯时，被一张女性石雕的照片磁石般的吸引，因此迫不及待地出发，远赴希腊的一家室外博物馆去实地探访，在雕像前流连了1小时，心里默默赞叹，直到第二天还依然沉浸于对雕像的迷恋之中，他们自叹在生活中从来不曾见过那样的笑容，如果有幸遇上，必穷追不舍——他们这种纯真浪漫的赤子情怀，一开始就预示着他们爱情的乌托邦。镜头中的那座石雕，以及有着和石雕惊人相似的笑容的凯瑟琳，都被抹上了一种奇特、迷人的神秘色彩，具有一种梦幻般的特质，他们对凯瑟琳共同的爱，以及两人之间排除了嫉妒的友情，同样是这三个年轻人共同编织的一个美丽的梦幻，他们久久地不愿意让这个梦醒来，不忍心让现实来无情地戳破他们精心呵护的脆弱的肥皂泡。

影片虽然名为“朱尔与吉姆”，但是核心人物却是凯瑟琳，她始终主宰、左右着他们。凯瑟琳同样是一个不愿意接受任何束缚的自由女性，她和朱尔与吉姆可谓一拍即合，特吕弗请明显年龄偏大的著名影星让娜·莫罗来扮演凯瑟琳，表现出了他对女性复杂的恋母情结。凯瑟琳的性格非常奇特，他美丽、天真、浪漫的背后，又带有某种危险性和侵略性，他对男人始终采取主动，并且处于控制地位，片中有一个最经典的场景：她女扮男装，跟朱尔和吉姆一起去展开“街头实验”，到了一座桥上她提议三人赛跑，看谁先跑到桥那头，她因抢跑而拿了第一，兴奋不已——这个由摄影机在演员身边跟拍的镜头，和《四百击》结尾的那个长镜头，在特吕弗电影中最为经典和著名，其内容都是奔跑，虽然情景、气氛不同，但都传递出某种象征的意味。我们可以发现，片中多次出现这样的三人行画面，而无论是奔跑，还是骑自行车，跑在最前面的必然是凯瑟琳。她曾说：“我15岁的时候爱上了拿破仑，幻想着有一天在电梯里碰到他，让他把我肚子搞大，然后再也见不到我。可怜的拿破仑”。

吉姆对准备向凯瑟琳求婚的朱尔说：“我恐怕她在这个世界上永远也不会快乐，她是个幽灵，不是一个让男人能够拥有的女人”——这句话已经预示了影片的悲剧性结果。她大部分时间都很可爱，但是不能容忍别人对她有丝毫的忽视，她必须时时处于目光的中心，否则就会变得非常可怕，片中有一场戏：三人晚上看完演出后在街头散步，朱尔和吉姆围绕剧情展开了争论，无意中将凯瑟琳冷落在一边，此时她突然一声不吭地做出了一个令人惊讶的举动：纵身一跃，跳进了路边的河里，她竟然以这种过激和突兀的方式，来“强行吸引”别人对自己的注意力，在两人护送她回家的时候她笑得像一个得胜回朝的将军。这场跳河的戏，也为结尾她把车开进了河里作了铺垫。

三人在一起游玩嬉戏的镜头，恍若美丽的童话，此时此刻，一切都那么美好，这是对生命和爱情的礼赞，但是二战的爆发，隆隆的炮声，打破了他们牧歌般的幸福宁静，处于交战双方的朱尔和吉姆，在

战场上还各自惦记着不要遇上对方，这种感人的情谊，与采用了记录片资料的战争镜头所渲染的残酷，形成了强烈的对比。朱尔与凯瑟琳战前结了婚，并且生了孩子，战争结束后邀请吉姆去看他们，他们莱茵河畔的住所，位于一片森林和草场之中，如同世外桃源，但是这久别重逢的三个人，还能重温昔日的美好时光吗？影片至此发生了重大转折，肥皂泡开始无情地破灭。

在表面的平静下，吉姆窥见了朱尔与凯瑟琳之间真实、残酷的婚姻危机，两人的内心世界更是从中得到进一步的揭示。凯瑟琳不是那种甘于做一个贤妻良母的女人，一切太风平浪静了，她就会感到迷茫，并性情大变，她的性格一直有几分像拿破仑，她可以离家出走整整半年，外面情人无数，而且她都是事先公开张扬，只要有一点不高兴，就要出去找情人，“她跳上别的男人的床，就像跳进塞纳河”，她已经不再完全是朱尔的妻子，朱尔习惯了她的不忠，但是无法忍受她离开，他甚至鼓励吉姆和凯瑟琳结婚吉姆，这样至少他还能看到她，既然凯瑟琳注定要对她不忠，他也宁愿她和自己的好朋友分享，为了不完全失去她，他可以做任何事——朱尔与凯瑟琳完全陷入了一场悲剧。

凯瑟琳遇到吉姆后警惕地问他：“你是来判我的罪？”爱她的吉姆当然不会，特吕弗同样不会。凯瑟琳迷恋于朱尔的单纯与脆弱，又希望用自己的爽朗治愈他的弱点，可最后发现它们是他性格的一部分，他们最后被迫面对冷酷的事实：两人无法成为一体，战争中他人在远方，凯瑟琳反倒爱他更深，可他休假回来，却又以争吵告终。吉姆说：“我明白你”，她说：“我不需要别人的明白”。他们理所当然地上了床，吉姆一直在等着这一刻，但是他又担心凯瑟琳会忘了朱尔。他们三个人又住到了一起，包括凯瑟琳的女儿，组成了一个奇特的“家庭”，他们在饭桌上相互做鬼脸，逗得各自哈哈大笑，此情此景，仿佛又回到了过去，但事实上，他们心里谁都清楚，他们再也不可能回到过去了。片中有这样一个镜头：凯瑟琳在楼下吻完朱尔，又上楼和吉

姆接吻，一女二夫的既荒诞又真实的情景到了登峰造极的地步。凯瑟琳说过：完全的爱只会持续片刻，但对她来说这样的片刻却不断重复，她贪婪地追求和享受着这样的片刻。她的一个理论是：两个人中间必须有一个人要忠诚，这个人当然是别人，而不是她自己；她的另一个理论是：绝不要两个人同时痛苦，别人痛苦时她就不会痛苦，等别人不再痛苦的时候她才会痛苦，所以在最后吉姆决定离开她，回到自己女友身边，即使她写信告诉他自己怀孕的消息，都不能让他相信并把他夺回来时，一场悲剧便难以避免。他们三个人的感情，终于走进了死胡同。

三人行(2)

影片的结尾被拍得不动声色，正因为如此，才显得愈发的惨烈。凯瑟琳很平静地把吉姆叫到自己的车里，让朱尔看着他们，接着发动汽车，把车开进了河里。她在车上对朱尔，也是对着镜头外观众的一个微笑，显得非常神秘和诡异，那是她生命中最后的灿然与美丽。朱尔对凯瑟琳的死，感到一阵解脱，这是他们惟一的结局和出路。

凯瑟琳，这个融合了水与火于一身的女人，有时像个孩子，有时像个情人，在家里和女儿一起坐着，有时又像母亲和妻子，她的放荡，又令她如同一名妓女——她就是这样一个复杂的混合体，在她的感情内隐藏着悲剧的宿命。特吕弗回避了世俗的道德，而是怀着一种温柔的悲悯注视着他们，他从年轻、叛逆的爱情和生命中发掘出了高贵与纯洁，和他们共同沉醉于迷人的浪漫和激越，共同面对理想化的自由带来的迷茫。他们三个人为爱、为自由、为乌托邦，分别付出了青春和生命的代价，但特吕弗的这部电影中，爱和友情的记忆，还是压倒了忧伤，很少有人能够像他这样，将青春中的美丽、自由、浪漫，与悲伤、迷茫，甚至残酷，结合得如此动人和优雅，难怪该片首映时赢得了观众15分钟的掌声。

B、《最后一班地铁》：三人行的圆满谢幕

特吕弗说，在拍这部电影的时候，他想达成长久以来的三个梦想：将摄影机带到剧场后台，营造沦陷期的气氛，还有让凯瑟琳·德纳芙演一个负责任的女人（她在《密西西比美人鱼》中演过一个骗婚的蛇蝎美人）——其实他在本片中还达成了第四个梦想，那就是让三人行这个爱情乌托邦圆满一次。

这已经是特吕弗最政治的一部电影了，但是其中仍然表现出一种爱情至上、艺术之上的基调，因此还受到了一些非议。特吕弗和戈达尔的观点针锋相对，他认为“真正的政治效果表面上是看不出来的，艺术家拒绝自己的专业，忙着论政局、批社会，只会制造坏的政治和坏

的艺术”。电影大师塔科夫斯基同样认为：“太露骨的政治意图常使得艺术品变得虚假。这些政治、社会主张若是出自功力较差的导演，那作品大概就完了”，他还援引了托尔斯泰在一篇日记中的话：“政治和艺术是无法共存的，因为前者为了证明，必须要偏执一边”。事实上，戈达尔大量直接表达个人政治观点的电影，即显得狂热、虚假和幼稚，而对于特吕弗来说，他最不能容忍的就是虚假。他的《四百击》，背景其实也是沦陷期，但电影中却几乎看不出来；他拍《偷吻》的时候，正好是著名的五月风暴风起云涌，他也参加了当时的游行，但革命生产两不误，他称自己既是导演又是斗士，在这部电影中，除了片头有一个电影资料馆铁门紧锁的镜头，以及人物对白中出现游行、罢工等字眼外，其他都不带任何政治色彩，所以片中的安托万在当时显得“不合时宜”，他照样在忙着找工作、谈恋爱，而没有投身革命；《朱尔与吉姆》中的二战作为爱情的背景，也是一带而过。

本片的片名呼应了沦陷期的背景：巴黎晚上11点以前宵禁，所以人们必须赶着搭乘最后一班地铁回家，片中的核心场景：剧院，也反映了当时的特殊背景——当时物资严重短缺，人们情绪苦闷压抑，饿着肚子的巴黎人排队买完吃的，然后就去剧院或影院取暖，同时在戏剧或电影中逃避现实，得到短暂的快乐，因此当时法国的戏剧和电影反而有一种出奇的繁荣，本片中的主人公和当时巴黎人的心态一样，那就是在国家沦陷的痛苦中，且从爱情和艺术中寻找自由，所以影片虽然政治，但主题却并不革命，而是沿袭了特吕弗一贯的人情味和人道主义风格，同时这也是法国文学中的一个优秀传统。它唯一表现出一点革命迹象的，就是男主人公之一贝纳和地下组织有联系，最后直接投身于抵抗运动。

片中的人物组合又回到了一女二男，和前两部的不同之处是，片中没有、也不可能出现大段抒情浪漫的三人行场景，两位男主人公分别在地下（剧院的地窖）和地上（排练的舞台），而女主人公则是白

天在地上，晚上在地下，穿梭于两个男人之间，在本片中，特吕弗再次表达了他对带有神秘气质的自由女性的崇拜。

蒙马特剧院的经理兼导演斯坦纳，因身为犹太人而被迫逃亡，实际上他偷偷藏身于剧院地窖，并伺机逃往自由区，他的妻子、美丽的女演员玛丽安，接替了他的重任，既要组织排练，又要和纳粹、法奸周旋，还要冒着危险偷偷为丈夫送吃的，并且替他联络安排逃跑的路线，她个性神秘、不露声色，身上集中了成熟女性的优雅、智慧、善良、镇定、坚强、忍辱负重等可贵品质，也集中了特吕弗对女性的理想。在斯坦纳逃跑的计划接连受挫后，整天憋在地窖里不见天日的他快要发疯了，此时，玛丽安努力安慰他，她搂着他的时候表现出了温柔动人的母性，这一直是特吕弗在女性身上最为向往的东西。即使在纳粹以她丈夫的犹太人身份而对她施加压力时，她对丈夫的爱也从未软弱动摇过。

影片对玛丽安和男演员贝纳之间的爱表现得相当含蓄和克制，甚至还为双方设置了很大的误解，比如玛丽安故意冷淡他，而贝纳又因为玛丽安对纳粹的忍气吞声而对她产生了不满。他们很多时候感情的流露，仅仅是通过几个不为人察的眼神，他们爱情戏中的对白也成了相互传递感情的渠道，剧中反复排练的对话，是贝纳说："你实在太美了，看着你就叫我痛苦万分"，玛丽安说："可你昨天还说那是一种快乐"，贝纳说："是快乐，也是痛苦"——影片充分展现了戏中戏的魅力，另外还有两个细节：玛丽安首演成功后情不自禁地亲吻了一下身边的贝纳，而最后在得知贝纳要离开剧院去参加抵抗组织时，她又突然狠狠给了他一巴掌，这一个吻和一巴掌，是爱的不同形式的流露，尤其是这一巴掌，把她内心对贝纳的爱，对他离开自己的痛苦以及担忧，全部打了出来。直到两人分别时，他们才有了第一次直接的交流，玛丽安故意对他说："我觉得你对所有的女人都有兴趣，惟独对我没有"，贝纳说："首先不是所有，其次是你令我却步，你好象不大喜欢我，有时甚至让我觉得你在直接表达对我的厌恶"，在这完全有可能

是生离死别的关口，玛丽安终于敞开了自己的心扉："刚好相反，你是那么吸引我，我要努力掩饰，好不让人发觉，而且还要让你讨厌我"，贝纳说："我从没有恨过你"，两人终于打开了感情的闸门……

正如特吕弗在自导自演的《日以作夜》中表达了他对电影的热爱，在这部同样以戏中戏为特色的电影中，他又表达了剧中主人公对于戏剧的热爱，和他本人对艺术的崇高敬意。戏剧界有个规矩："戏必须演下去"，在沦陷期冲破重重困难和阻力，明摆着亏本，但是玛丽安即使变卖自己的首饰也要坚持排练和公演，这是艺术家在非常时期的个人选择，这也可以被看作是艺术对罪恶战争的一种软抵抗。影片以不时响起的防空警报和突然停电，来表现当时的特殊环境，但是在这种时候艺术仍然以它自己的方式坚持着它的尊严（人工脚踏发电等等），传递着和炸弹、枪炮截然不同的声音，爆满的观众席上发出的热烈掌声，以及有一次观众不理会警报，站在剧院外拒绝下防空洞的场景，生动地表达了特吕弗所追求的"好的艺术"带来的"真正的政治效果"，另外如片中一个小男孩被德军士兵摸了一下脑袋，他母亲就立刻叫他回家洗头这样的精彩细节（发生在特吕弗小时候和外祖母身上的真实经历），看似闲笔，实则也是特吕弗式的"政治效果"，它在艺术中的力量，和让这位母亲在房顶上朝德军扔手榴弹是相等的。

三人行(3)

斯坦纳有一天晚上冒着生命危险偷偷上来“呼吸一下舞台的味道”，顿时表现出了舞台在他生命中的分量，而这本身就是对于战争的控诉。他在黑暗的地窖里摸到了上面的时间规律：早上灯暗下来他就知道在排练了，等再亮起来就是吃中饭了，晚上灯又熄掉，那么玛丽安就下来了，片中最精彩的是斯坦纳在地窖里通过散热孔，来了解舞台上的排练情况，并做好笔记，晚上再和玛丽安讨论修改，他仍然在暗中导演排练，丈夫的敏感又令他觉察到了贝纳和玛丽安之间的爱情，但是考虑到自己的处境和命运，也为了妻子的幸福，他始终未曾点破，反而任其自然，同时贝纳又在纳粹突然搜查地窖的危急关头，协助玛丽安一起掩护斯坦纳——这是贝纳第一次知道斯坦纳的存在，也是三人之间首次见面、首次同时出现在画面中，斯坦纳问贝纳：“她爱上了你，你是否爱她？”情感的动人程度，不亚于前两部影片中如同出世般快乐自由的三人行场面。

玛丽安对丈夫不离不弃（二战中很多人为求自保而被迫和犹太人配偶离婚，片中纳粹曾直接威胁玛丽安必须和丈夫离婚，否则会对她不利），与此同时，她又不放弃追求心中所爱，特吕弗让你感觉到，一个人同时爱两个人，是完全可能的，而且仍然不失纯洁和高贵。影片没有像前两部影片中那样表达激烈的矛盾和戏剧冲突，而是在平静的气氛中达成了三人之间的和谐，两个男人共同分享一个女人的爱：一个在地下、在晚上，另一个在地上、在白天，而且几乎是柏拉图式的爱，这种由爱而产生的理想化的圆满与和谐，跟外面的战争形成了鲜明强烈的对比，特吕弗的“政治效果”也就自然地蕴涵在里面。

影片以一场感人的戏中戏作为收尾，而且特吕弗开始时故意让观众信以为真：玛丽安战后去医院探望受伤的贝纳，向他倾诉自己强烈的思念，但是贝纳为了不拖累她，故意冷淡她，对她说他不过是玩玩而已，他从来没有爱过她，现在连她叫什么都差点忘掉了，而玛丽安

却说："我会永远爱着你"——此时，镜头拉开，显示出这是一出戏中戏，战后重返舞台的贝纳继续和玛丽安合演戏剧，他们在观众热烈的掌声中携手谢幕，观众发现了幕后的斯坦纳，他也在掌声中上台，三人联手谢幕，此时，特吕弗颇有意味地安排了一个细节：他让玛丽安换了一个位置，从边上走到她同时爱着的两个男人中间，分别拉起他们的手，带着幸福的笑容，再次谢幕，镜头嘎然而止。

特吕弗在他的这部晚期经典作品中，抛弃了前两部三人行题材中挥之不去的迷茫、困顿和悲剧宿命，他用爱、用理想穿越了死胡同，赋予三位主人公以幸福的结局，你说这最后的结局是戏中戏也好，是真实的也好，特吕弗正是要你真假不分——理想，不正是戏剧和电影超越现实，带给人的特殊的艺术魅力和精神滋养？特吕弗为他的"三人行三部曲"作了一个圆满的谢幕。

“要命”的爱情(1)

受希区柯克和美国B级类型片等的影响，特吕弗先后拍摄了《射杀钢琴师》、《黑衣新娘》、《密西西比美人鱼》、《像我这样美丽的女子》等一系列影片，但他的主题始终脱不开爱情，似乎是出于对希区柯克影片的恍然大悟——“恋爱和谋杀本来是一回事”，令他将这两个元素紧密捆绑在一起，你中有我，我中有你，因为这两样东西的一个共同点——它们都是要你的命。在爱情与谋杀类主题的影片中，除了《射杀钢琴师》中的两位女主角，多数女性都和特吕弗的理想女性形成了另一个相反的系列，但不管她们是恶妇（《密西西比美人鱼》）、荡妇（《像我这样美丽的女子》），还是复仇女神（《黑衣新娘》），又被特吕弗塑造得无一不具有女性的独特魅力，她们或神秘，或冷艳，或性感，或轻浮放荡，总之她们再恶再坏，也没有被描绘成完全的反面形象，而且总是控制着男人，从中体现出了特吕弗对女性的复杂感情。

A、《射杀钢琴师》：他的恋爱成了“谋杀”

这是一部融盗匪片和爱情片，以及悲剧、喜剧、闹剧、悬疑、惊悚等于一炉的“类型爆炸”的电影，但是拨开这些眼花缭乱、不拘一格的类型元素，影片的核心，还是钢琴师爱德华（化名叫查理）的爱情经历，从中我们仍然可以清晰地窥见特吕弗对于女人、对于爱情的心理。

影片热热闹闹的开场不过是一个引子，夜幕下的追杀，又突然转为被追杀者和陌生路人之间关于爱情婚姻、女人和性的高谈阔论，这种自由任性地转换风格、急刹急转的手法，在后面的一幕惊险绑架镜头中再次出现：两名匪徒当着人质的面，大谈对于女人的态度，开车的匪徒说，他刚认识一个女人时总是很兴奋，总是一见钟情，想和她结婚生子，但她一开始说话，他就只想上完床之后赶快离开——这种

近乎无厘头的闲侃，一方面说明了片中的其他元素都是爱情主题的包装，另一方面也在很大程度上带着自嘲式的“特吕弗观点”。

我们可以发现，特吕弗虽然有着悲剧性的童年，和由此导致的不成熟的爱，但是他没有把电影搞得很悲，从这部继《四百击》之后拍摄的第二部电影中，我们就开始闻到他自嘲的味道，他善于用一种轻松、戏谑式的风格去讲述一个沉重、伤感、痛苦的故事，他没有伯格曼这么绝望，波兰斯基这么黑色，阿莫多瓦这么喧闹，和金基德这么残酷，这就是有着相同童年不幸经历的导演，在个人风格上的不同走向，所以他“安托万成长系列五部曲”的后四部，放大了《四百击》中的幽默元素，都拍成了轻喜剧。

爱德华原来是个著名的钢琴家，如今却隐姓埋名，在一个小酒馆弹琴度日，他内心藏着一段不为人知的隐痛。树欲静而风不止，一天他哥哥奇科的突然到来，打破了他平静退缩的生活，也揭开了他的过去。他和妻子杜丽莎的相识、求婚、结婚过程，被交代得颇为浪漫、迅速和简练，他在她工作的小酒馆拿出戒指送给她，下一个镜头就已经是两人结婚后躺在床上了——这种过程也预示着某种危机，如前文所述，在特吕弗之后拍摄的电影中，我们可以一再看到这种爱的循环往复：迅速爱上一个人，又迅速不爱，或者迅速爱上别的人。

影片开始时从爱德华对她的女友、酒馆女侍应莲娜的行为中，就交代了他严重的心理障碍：他下班后和莲娜在街上并肩行走，心里想着要拉住她的手，搂着她的腰（通过一名语气取中性立场的中年男子作心理旁白，这一独创手法在特吕弗的影片中屡被采用），但实际行为中他却把两只手背在身后，并且紧张局促地一言不发，心理旁白中在给自己打气：“要惹她发笑，开口吧，放松点，不，含蓄点……”可等他下决心开口时，身边的莲娜早已经消失了。他的这种心理与行为的分裂、错位，直接导致了妻子的悲剧。在他和妻子的相处中，杜丽莎发现了他的敏感和脆弱，即使他已经功成名就，但是哪怕一点点批评都仍然会导致他心理上的受挫，他的演出经纪人也同样指出了他的

心理疾病："记者涌来看你这位天才、一流的钢琴家，但你却一言不发，怕羞是一种疾病，是可以治愈的"，于是他开始去阅读《如何征服害羞》、《我克服了恐惧》等心理书籍，锻炼和习惯在记者的闪光灯下镇定自若，但是他和杜丽莎还是陷入了争吵，杜丽莎"像是在和什么搏斗"，她"迷失在黑暗中，无法阻止阴影的靠近"，当她决定离开他之前，她说出了一件令他吃惊的真相：为了爱德华的艺术前途，她和他的经纪人睡过觉，也就是说，爱德华今天获得的一切，是杜丽莎用身体换来的，她感觉到自己的身体和心灵已经分裂，她已经不再是原来的她了，而现在爱德华已经成功了，所以在离开之前她要向他忏悔——此时，爱德华心里在对自己说："走上去，向她下跪，快点，别犹豫，别丢下她一个人"，可他的实际行为却是与此背道而驰：他一言不发地转身出了门，等他突然回过神来，急忙奔上楼时，杜丽莎已经跳了下去，躺在血泊中了。是他"杀"了自己的妻子。

令爱德华隐姓埋名?整4年的这段过去，是影片的主体，而作为副线，在他和第二个女人莲娜的关系中，他仍然在重复原来的心理，这也预示着将会发生同样的悲剧，不过这次莲娜不是死于他的沉默，而是死于匪徒的枪下，那对匪徒本来是来追杀吞了他们赃款的爱德华的两个哥哥，结果把爱德华当作了线索和目标，并且殃及了同样无辜的莲娜。在爱德华失手杀死因同样恋上莲娜而嫉妒行凶的酒馆老板后，善良的莲娜又开车送他到两个哥哥的藏身之地避风头，"现在你也和我们一样了"——这真是一个黑色幽默，最后莲娜开车来告诉他警方已经判定他为自卫，不会坐牢，但这时匪徒又跟踪而来，在双方的枪战中，莲娜不幸中弹。

两个女人为爱德华作出了各自不同的牺牲，甚至包括生命，这就是特吕弗心目中的理想女性。影片结尾是爱德华再次回到小酒馆，新老板向他介绍新来的女侍应，预示着一切又将重演……另外，本片中出现在爱德华身边的女人，除了他妻子、女友之外，还有一名妓女，这也是特吕弗电影中不可忽视的角色：《偷吻》、《床第风云》中都

出现了安托万找妓女的情节，《日以作夜》中李奥扮演的演员也在失恋后嚷嚷着要去找妓女——特吕弗的男主人公总是从她们身上寻找安慰和感情补偿。

影片揭示了这样一个悲剧：爱德华内心的孤独、分裂和障碍，不但给他自己带来了巨大的痛苦和迷茫，同时也给他身边的女人带来接连不幸的宿命，他的恋爱真的成了“谋杀”，他只能从原来耀眼的闪光灯下，从社会、众人注视的中心，退缩到一间默默无名的小酒馆里，弹着一架垃圾似的破钢琴，取悦这里无聊的顾客，他自己也陷入了自己布下的命运陷阱——他被自己射杀了。

B、《像我这样美丽的女子》：戏剧性的身份互换

这是一部黑色喜剧，它讲述了一名年轻的社会学家斯坦尼，到监狱里以女犯卡米拉为个例研究女性犯罪，结果被她迷住，所有的人都认为她是荡妇，但惟独他相信卡米拉是清白的，而浑然不顾她自述中的明显漏洞，和被事实戳穿的谎言，结果在他找到证据令其无罪释放后，却反被她栽赃陷害——他们戏剧性、讽刺性地交换了一个位置，社会学家成了杀人犯，进了监狱，只有他相信自己是无辜的。《柔肤》中的皮埃尔迷失于婚外情，本片中的斯坦尼迷失于女犯的诱惑，在可悲之外又增添了荒堂可笑的成分。

“要命”的爱情(2)

影片对于卡米拉的犯罪，基于一种模棱两可的暧昧立场，既让人觉得她是有罪的，又有些为她辩解和同情的成分。她的形象很特别，集邪恶、自私、贪婪、放荡，和美丽、天真于一体，她随意地和男人上床，被监狱的老门卫说成是“公共设施”，她又会因为一个简单的原因随意地犯罪杀人，如同儿戏，另一方面，她智商不高，少一根筋，因为不识字，还被别人设计陷害，由于小时侯的经历，她的内心已经丧失了任何羞耻感，没有任何道德、法律包袱，对一切都无所谓，即使坐牢，也丝毫不能让她心情沮丧、受打击，当然，更谈不上让她认罪悔改。特吕弗采取喜剧的方式，和中性的立场，以人道主义和女性主义的角度，来塑造这样一个本应为人不齿、受法律惩罚、被社会唾弃的女性，他让我们看到的，是一个神采飞扬的犯罪女性。

在斯坦尼对她的数次录音谈话中，卡米拉一开始就完全控制了局面，而斯坦尼不由自主地丢弃了客观理性的判断，和社会学家的身份，变成了一个痴情的大男孩，他所做的煞有介事的犯罪心理分析，成了一种完全出于主观的辩护和虚构，甚至为卡米拉圆谎、粉饰和美化，但他仍然深陷其中，难以情形和自拔，如同《柔肤》中的皮埃尔一样，特吕弗让我们看到了什么叫旁观者清，当局者迷，他以一种特别清醒的姿态，去表现人物高度、极端的沉迷，戏剧效果也就特别的突出。

影片采取段落式的倒叙结构，随着卡米拉的自述，和镜头的闪回，带人走进她入狱前的生活经历。卡米拉的犯罪生涯相当资深，9岁时就成功谋害了他的亲生父亲，他父亲性格暴躁，经常在醉酒后对卡米拉和她的母亲大打出手，还野蛮地踩烂了她钟爱的弦琴。特吕弗在他的影片中，总是不自觉地要加入自己的童年经历，卡米拉的律师对她说：如果有一个快乐的童年，她就不会在这里了。卡米拉说她偷偷抽掉父亲爬阁楼时的梯子，是在赌博：如果他发现了，一定会打死

她，如果没发现，那么她就赢了，结果是她赢了，她父亲死了，然后她进了孤儿院，因为恶作剧，最后又被送进青少年犯罪研究中心——这几乎就是安托万和特吕弗的经历了，它从一开始就奠定了影片同情的基础。

卡米拉对斯坦尼谎话连篇，影片用画面来反映真实的情景，和她的谎言形成了对比和喜剧效果，比如她说自己是因为表现好从犯罪研究中心提前释放的，而镜头中却是她翻墙逃跑——她成了女版的安托万，只是逃跑之后和安托万经历了不同的人生。她入狱前先后结识了4个男人：先是搭车时认识了开车行的哥斯，藏在他家里和他偷情，哥斯很怕他母亲（哥斯家中父亲缺席，母亲冷酷、严厉，从中也可以看到特吕弗童年的影子），不敢公开，于是卡米拉向他母亲慌称怀了哥斯的孩子，顺利地和他结了婚卡米拉和哥斯私奔，半路想甩又甩不掉他。到了一家舞厅当侍应后，她又看上了第2个男人：歌手戈顿，在一次哥斯拿枪逼着她上床时离家出走，和戈顿同居，哥斯上门来捉奸，结果遭遇车祸，全身骨折住院，戈顿太太也突然出现，大打出手，卡米拉被迫离开。路边搭车时（她的命运似乎是由车决定的，搭上哪辆车，就是什么命），她又遇上了第3个男人：杀虫公司的亚瑟，他为了消除自己内心的罪恶感，也就是对卡米拉的肉体的觊觎，而不停地给她钱，卡米拉乘机不停地骗取他的同情和钱财。随后她又认识了主动来搭讪她的第4个男人：律师，他慌称可以为她打官司赢得哥斯车祸的赔偿费，并利用她不识字，骗他签了一个其实是承认自己通奸的证明，他是为戈顿太太工作的，戈顿太太凭她的签字可以获得一笔赔偿金，她气愤之下，想让亚瑟去为他杀人复仇，亚瑟不干，她只好自己动手，把哥斯和律师一起骗来，然后用亚瑟的杀虫剂谋害他们，不料被亚瑟发现，两人获救，亚瑟在识破她真面目之后，跳楼自杀，站在他身边的卡米拉因惊慌逃跑，而被认定为谋害亚瑟的凶手，锒铛入狱。

斯坦尼对卡米拉的痴迷，使他的研究偏离了方向，完全站到了卡米拉一边——

对其慌称怀孕骗婚，他的分析是：她试图从哥斯母亲身上找回失去的母爱。这一分析对观众来说绝对不陌生，带有鲜明的特吕弗痕迹；

她每次都跟斯坦尼要东西，他又分析道：她渴望被认同，是缺乏爱的表现；

她和身边每一个男人上床，他的分析是：她缺乏安全感，是由于她不快的童年；

她和歌手戈顿睡觉，又对人称自己会演唱和作曲，其实根本不通乐理，他的分析是：她没有和一个全身骨折的丈夫离婚，和戈顿因为音乐事业在一起，然后才发展为爱情，“天真的她，落入了复杂的娱乐圈，注定要成为一个受害者”……

“要命”的爱情(3)

暗恋他的女秘书在整理录音资料时，不时地提醒他，他却说：“我们不应该去指责她，而应该尝试去理解她”。斯坦尼的某些分析，我们不能说它全无道理，但是他眼中的卡米拉，早已经是自己虚构的幻影，这也是事实，这导致他对卡米拉漏洞百出的谎言不加理会，而且一次她慌称为斯坦尼织的手套，其实她从室友那里偷的，即便得知这一真相，也丝毫没有改变斯坦尼对她的看法。

在斯坦尼找到了事发现场的录象带，证明亚瑟是自杀，而不是他杀后，出狱的卡米拉恩将仇报地利用了他，在开枪杀了丈夫哥斯之后嫁祸于他，他成了替罪羊、杀人犯，和卡米拉的第5个男人，而卡米拉则成了著名歌星，更令他吐血的是，他出狱的唯一希望：律师，也成了卡米拉的顾问和经理人。

研究犯罪的社会学家，和作为被研究对象的罪犯，发生了戏剧性的身份互换，这是影片最大的包袱和悬念——我们可以发现，从《柔肤》中的皮埃尔，到《射杀钢琴师》中的爱德华，一直到本片中的斯坦尼，他们的身份，分别是著名的出版人、天才的钢琴家，和年轻的社会学家，但是他们的情商却都不高，都因为爱而陷入了巨大的迷茫，迷失了方向，结果或是被情人抛弃后惨死于妻子的枪下，或是只能隐姓埋名退缩于小酒馆，或是身陷囹圄，特吕弗揭示了发生在这些人物身上的共同的悲剧，和命运的巨大落差，而这些没有长大的男人，实际上又都是“安托万”。

特吕弗这个“野孩子”，从感化院里被打捞出来，又从电影资料馆里被孵化出来，戈达尔与他交恶后曾攻击他“绝对不懂电影”，但是他却成了法国新浪潮中最受欢迎的导演。一个用自己的整个生命去拥抱电影的人，用写日记、写自传的方式去拍摄电影的人，从某种意义上说，恰恰就是最懂电影的人，正如基耶斯洛夫斯基所说，他总是得把那些正常看待世界的人记在心上，电影是让所有人看的，他为了一个

看了他的《爱诫》之后，五六年来第一次亲吻她母亲的女孩，为了一个看了三遍他的《维罗尼卡的双重生命》之后，认识到真有灵魂这样的东西存在的巴黎少女，他的电影拍得也值——他的艺术价值观和特吕弗完全一致。

特吕弗从小就一把拉住了电影的衣襟，另一只手拉住巴赞，从此一路奔跑，去寻找心中的梦想、自由、光明和温暖，令人遗憾和惋惜的是，他在52岁时就松开了抓住电影的手。《四百击》结尾安托万那个被冻结的表情，道尽了世间所有年少的沧桑，你只要对视过他的眼神，就注定要被它灼伤，从此它就永远定格在你的脑海里。那个在茫茫大海边驻足的孩子，就是这样让我们感觉到了他的双脚浸泡在海水中的彻骨冰凉，让我们和他一起面对短暂的自由，和无边的迷茫。那个表情是安托万的，也是李奥的，也是特吕弗的，也是我们的。特吕弗没有把他的电影和政治直接挂上钩，他关注的始终是普通人，他以存在主义、人道主义的立场去关注他们（同时也是自己）的生存和情感，他的真诚使他的电影和观众血肉相连，毫无阻隔。

他的影片中充满了爱的失落和迷茫，但这种迷茫，并没有落入黑暗和颓废，他的叛逆也是有限度的，不是惊世骇俗式的，他一生都怀着一种童真，去打量陌生的成人世界，他的眼光中带着纯洁、好奇和顽皮，又带着令人心悸的惊恐、失落和沧桑，他的电影里融合着温柔和炎凉，热情和冷漠，善良和残酷，快乐和忧伤，自由和束缚，奔放和压抑，真诚和戏谑，高贵和世俗，他从未放弃对于爱、对于生命的礼赞和渴盼，他的电影体现出生命的纵深开阔，让我们眼前豁然开朗。《朱尔与吉姆》中三个人在天桥上的奔跑，和《四百击》中安托万逃出感化院之后的奔跑，表达出了完全不同的两种情绪，这两种情绪如此和谐地在特吕弗的电影中共存——哪怕凯瑟琳载着吉姆的车最后径直开进了河里，他也让凯瑟琳在生命的最后一瞬，对着朱尔、对着我们神秘灿然地一笑。特吕弗在银幕上不惜用一种爱的乌托邦，来执著地挥洒青春的激情和爱和浪漫。他用轻来表达重，以喜剧来言说

悲剧，以诗意来抗衡、冲抵宿命，以自嘲和戏谑来稀释、化解迷茫与悲伤。正是他找到的这个可贵的平衡点，使他的电影在感情和情绪上，最大程度地贴近并虏获了大众。

特吕弗用他自己一生的经历，一生的失落，一生的追寻，只告诉我们一件事，那就是爱的珍贵。

“要命”的爱情(4)

弗朗索瓦·特吕弗（Francois Truffaut，1932—1984）剧情长片作品年表：

1.情杀案中案ConfidentiallyYours/1983

2.隔墙花（邻家女）TheWomanNextDoor/1981

3.最后一班地铁TheLastMetro1980

4.爱情长跑LoveontheRun1979

5.绿屋TheGreenRoom/1978

6.痴男怨女TheManWhoLovedWomen/1977

7.零用钱SmallChange/1976

柏林电影节OCIC奖

8.阿黛尔·雨果的故事（情泪种情花）TheStoryofAdeleH/1975

9.日以作夜（戏中戏，白天不懂夜的黑）DayforNight/1973

奥斯卡奖最佳外语片

10.像我这样美丽的女子SuchaGorgeousKidLikeMe/1972

11.两个英国女孩TwoEnglishGirls/1971

12.床第风云Bed&Board/1970

13.野孩子TheWildChild/1970

14.密西西比美人鱼（骗婚记）MississippiMermaid/1969

15.偷吻StolenKisses/1968

16.黑衣新娘TheBrideWoreBlack/1968

17.华氏451Fahrenheit451/1966

18.柔肤TheSoftSkin/1964

19.二十岁之恋LoveatTwenty/1962（由5个国家的5位导演合作的集锦片）

20.朱尔与吉姆（祖与占，夏日之恋）JulesandJim/1962

21.糊涂兵TheSadSack/1960（合作导演）

22.射杀钢琴师ShootthePianist1960
23.四百击（四百下）The400Blows/1959
戛纳电影节最佳导演奖、OCIC奖

沉沦：一种绝望的、近乎自毁的抗争

大岛渚是日本电影界的一名逆子、浪人和斗士。他电影里最大的要素是沉沦，沉沦的两大脉络——罪与性，成为他表达愤怒和叛逆的出口，更成为他反权威、反体制、反传统、反秩序的特殊工具和武器。堕落、沉沦，对他影片中那些身处社会最底层的不同年龄、不同性别的人来说，是一种绝望的抗争，因为道德与法律的规范，都统统不是为他们这群人的利益而制定的，为了生存，为了抗拒或摆脱自身的处境，为了触摸任何一个不可遏制的幻想，犯罪几乎是他们惟一的途径和手段。贫困与犯罪，成为压在他们身上的两座大山，打在他们身上的两大烙印，他们无力摆脱的两大宿命。大岛渚从人道主义立场出发，对透过性与罪解放自己、挣脱命运枷锁的个体，倾注了强烈的同情，同时对冷酷、强权、虚伪、不公的社会，充满了思考、质疑、挑战和批判，他因其激进，而被称为法国新浪潮旗手之一的戈达尔的东方版。在本书述及的十位电影大师中，金基德镜头中粗砺生猛、不加掩饰、近乎原生态式地表现出来的残酷生存，以及来自底层的绝望呼号，波兰斯基镜头中人性与社会的大面积黑暗，以及地狱和末世般的恐惧，基耶斯洛夫斯基镜头中面对两难困境无可选择的焦虑，和他传递出的个体自由伦理及人道主义，都能从大岛渚那里找到相关的对应。残酷，被大岛渚设定为青春的底色（《青春残酷物语》），乃至生活的本色。

从那部闻名世界的禁片《感官世界》开始，大岛渚的后期创作，其引人注目的焦点就转向了争议极大的性，他的革命性和挑衅性，以另一种让人瞠目结舌的偏激和极端的方式表现了出来，而倘若单以《感官世界》来认识和评价大岛渚，那么势必会对他产生严重误读。该片在法国冲印、剪辑和后期制作，在世界范围禁映，在法国等一些国家允许适当剪辑放映，英国在1991年以后才获准上映，德国审片委员会对它的评语是：“黑暗、悲观、色情，潜在的堕落可能”。由于该

片的拍摄，警方于1976年搜查了大岛渚和影片发行人的住处，1978年2月27日他们以“诲淫罪”被移送东京法庭第一审——大岛渚自己也直接（可以说是主动）跻身于“罪”的行列。1982年，法庭最终宣判他们无罪。为了在日本放映这部影片，他们不得不从法国进口，但海关又要求并获准对影片作删剪，大岛渚觉得这很荒谬，是滥用权力，“因为这与他们毫不相干”，于是他愤而起诉，7年后最终胜诉——显然，这是一场与法律、体制和权力的较量。在回答《感官世界》有没有在日本引起过强烈反响这一问题时，大岛渚说：没有。他原来期待以反思二战为主题的《劳伦斯先生，圣诞快乐》能在日本退伍军人中产生激烈反应，但是也没有。他偏激地说：“我认为日本社会是没有反应能力的。惟一的反应，虽然嗅觉并不灵敏，是来自警方”——从他的这种失望中，我们也可以从一个侧面看到他的出发点和用意。

对于《感官世界》这一类影片，除了关注其本身的成分内容，对性以外的东西，对于影片背后大岛渚本人心理动机的考量，也许同样重要，或者更为重要。他就是要拿着犯忌的东西，故意去“碰”为他所诟病的体制，既然如此，那么犯忌的程度越大，“碰”的力度也越强。从他的人生、从影经历，以及他充满理想主义、激进主义的个性锋芒来看，他这种惊世骇俗，无视禁忌、规则的束缚，明知不可为或不欲我为，而偏欲为之，不惜“以身试法”的行为，完全不足为怪，因为他的脑后长着一根反骨。

模拟的色情狂，本质的清教徒

大岛渚童年时代即受到父亲留下的共产党、社会党书籍的熏陶，在京都大学法学部学习时担任过学生联盟主席，在日本天皇访问学校时，由于被要求禁止向天皇公开提问，他率领同学张贴大字报，反对天皇的自我神化，随后引发的大规模游行在警察干预下终告失败。在他早期的很多影片中均有对于学运的直接反映：《青春残酷物语》和《日本的夜与雾》中青年学生反对“安保”（日美安全保障条约）的游行示威，《新宿小偷日记》最后学生们在反战日袭击了新宿车站，《日本春歌考》中进步人士为废除保守派的“建国纪念日”而举行的游行，《东京战争战后秘史》片名中的“东京战争”，指的是1969年秋学生们为了阻止首相访美而进行的斗争。《青春残酷物语》在出现日本学生示威游行的镜头之前，插进了韩国学生运动的记录片资料；《日本的夜与雾》不但在片名上直接向法国导演阿伦·雷奈反思二战的经典记录片《夜与雾》致敬，而且在风格上也充满政论与纪实色彩，全片总共只用了43个镜头，大量移动、摇晃的画面营造出了一种强烈的纪实效果，在当时的日本电影界引起了不小的轰动。它们从一个侧面反映了学运失败的经历给他造成的影响，其中有伤感，有消沉，有愤怒，同时更有他对于社会、政治等问题的思考，他早期的电影都带有先锋、前卫的色彩，表现出了强烈的社会性、现实性和批判性。

从学生运动领袖，到六十年代初日本松竹新浪潮电影的旗手，大岛渚始终站在时代的风口浪尖上。他的《日本的夜与雾》上映仅4天，便发生了日本社会党委员被右翼少年刺杀的政治事件，这部直接反映学运的政治题材影片，随即因政界施加压力而被禁映和长期封存，一怒之下，大岛渚和一批同事集体退出松竹公司，成立独立制片的“创造社”——从学运的失败，到创作的受挫，大岛渚一再体验到了政治专制的厉害和自身力量的渺小，悲观与愤怒的结合，极易产生出破坏的能量，于是，他选择了性，其创作契机，是法国制片人道曼和他的合

作，海外资本的注入不但使他摆脱了经济上的窘境，更重要的是使为他挑战和摆脱日本电检制度提供了条件，于是他和道曼一连合作推出了《感官世界》和《爱之亡灵》，这两部均以大胆的性场面引起轰动的姊妹片。他依然在战斗，但是是以一种沉沦的、近乎自我毁灭和自我牺牲的方式，因为在一些人眼里，他由一名“愤青”变成了变态、龌龊的色情狂。

大岛渚的《感官世界》，很容易会让人联想到中国现代作家郁达夫那部带有“自叙传”风格、且同样引起争议的著名短篇小说《沉沦》，将这两部体现相似创作心态的作品放在一起，将有助于对大岛渚的理解。《沉沦》虽然遭到了文艺界的猛烈攻击，但在当时的青年读者中引发了广泛的反响，郭沫若曾经引用作家李初梨的一句话：“达夫是模拟的颓唐派，本质的清教徒”，这是对他最好的一句评价。《沉沦》中的主人公“他”因为反抗封建专制而被学校开除，为社会所不容，在异国他乡倍感孤独、迷惘和空虚，他被病态情欲和内心的罪恶感所折磨，自慰、偷窥、沉溺徘徊于酒馆妓院之后，“每深自痛悔”，“切齿的痛骂自己，畜生！狗贼！卑怯的人”，他既不甘沉沦，又难以自拔。“他的胸里，总有一种非常的忧虑存在那里”，最后投海自杀前他悲愤地疾呼：“祖国呀祖国！我的死是你害我的！你快富起来，强起来吧！你还有许多儿女在那里受苦呢！”大岛渚在《感官世界》里没有发出这样的呼声，他的主人公也没有罪恶感，而是兀自享受沉沦，并且沉沦到死，影片的主题完全被隐去，并且只用一个镜头、一队行进中的士兵，交代了当时的战争背景，大岛渚完全让肉体去直接表达其本身所具有的形而上学的意义，其风险可想而知。

套用对郁达夫的那句评价，大岛渚也许可以被称作“模拟的色情狂，本质的清教徒”。

“我应该成为一个正直的罪犯”

大岛渚在1970年发表过一段谈话中说，他作品中采用的主人公，都是些社会最底层的人，因为在他们身上犯罪问题更为突出，他说：“虽然我不是有意识地采用犯罪这一类题材，但其结果却又不断地采用这类题材。令人不可思议的是，这些是在不知不觉的情况下进行的，并逐渐成为一种自觉。我有这样一种想法，希望从本质上探讨一下犯罪这类问题。”他习惯从社会的角度去寻找犯罪的根源，因为他的站位始终是在最底层的人一边，对他们的疾苦、绝望和愤懑有着的透彻的了解和真切的表达，这是他强烈现实主义风格的一个最为突出的标志。

大岛渚的很多影片均取材于真实的新闻事件，而且人物结局都带有毁灭性，可谓是残酷的血淋淋的现实：《绞死刑》根据在日朝鲜人李珍宇的真实故事改编，他不仅歼杀了两名年轻女子，还把经历写成小说参加报社征文，甚至在杀人之后还打电话给报社，把案件张扬出去，他最后被判了死刑，大岛渚从这个人物身上，揭开了数十万在日朝鲜人在日本36年的统治、支配和歧视之下，一段屈辱、悲惨的民族史，被扭曲的李珍宇只是其中的一个代表；《少年》中的父亲残忍地逼迫自己的孩子故意制造车祸，借此敲诈司机的钱财，最后全家人被捕，该新闻事件一度轰动日本；《感官世界》改编自1936年日本女性阿部定在和情人石田吉藏做爱时将他勒死，然后用利刃割下他的生殖器，携带在身上于东京街头徘徊了4天，她被捕时脸上绽放着灿烂的笑容，最后被判刑6年，成为轰动日本的桃色新闻，她在当时不可思议地得到了大多数人的同情；《爱之亡灵》取材于1895年发生在日本山村的一起通奸和杀夫抛尸事件，隐瞒3年后案发，“奸夫淫妇”双双被捕，并被判处死刑。在这些真实的罪案中，大岛渚都突出了人物犯罪的成因，他一次又一次揪心地发问：到底是谁造成了此类悲剧？

他的《爱与希望之街》、《太阳的墓场》等影片，都深入贫民区实地取景拍摄，那里是真实生活第一现场，也是犯罪的第一现场，镜头中触目惊心的贫穷、肮脏、混乱，无不给人留下深刻的印象。《绞死刑》在主人公讲述自己的犯罪经历时，镜头中插进了反映在日朝鲜儿童贫困生活的真实照片，也使影片融入了纪实色彩，令观众对于犯罪者的处境有了直接的认识。

大岛渚还在现实主义中加入了现代主义元素，两者相得益彰。《绞死刑》中卡夫卡式的荒诞，演绎得最为经典成功；《新宿小偷日记》中引入了行为艺术，将现实和虚幻融合在一起，片中的“小偷”，就是日本著名行为艺术家、“现场剧院”领头人唐十郎；《爱的亡灵》中出现了大段的鬼戏，和人鬼对话，强烈地表达了人物内心的惊恐与罪恶感。现代主义丰富并且强化了他的现实主义。

“我应该成为一个正直的罪犯”——大岛渚这位以挖掘犯罪本质为己任的导演，对于“罪犯”这个头衔毫不畏惧避让，反而以成为“罪犯”为目标，他的罪，是反抗之罪，是叛逆之罪，是破坏之罪，即便过激，即便盲目，也甘愿身为他所对垒的制度的罪人，这就是他的“犯罪宣言”，近乎一种“舍身取义”的悲壮。他在东京法庭上为《感官世界》辩论时说：“为什么淫秽本身有害？淫秽只存在判断者的心里，淫秽一词是国家发明出来的用以抑制反对它的声浪而已。”在《绞死刑》中，他让主人公在第二次被蒙上眼睛、套上绞索时，仍然坚持说“我是无罪的”，他把矛头指向了以死刑杀人的国家机器，指向了站在绞刑架背后的“看不见”的国家。

“疯癫”和“极限体验”

大岛渚电影中犯罪或犯忌的性，除了强奸（《青春残酷物语》、《白昼的恶魔》、《日本春歌考》、《新宿小偷日记》、《绞死刑》、《东京战争战后秘史》），还有畸恋（《感官世界》）、孽恋（《爱之亡灵》）、同性恋（《劳伦斯先生，圣诞快乐》、《御法度》），甚至人兽恋（《马克斯，我的爱》），其中以《感官世界》为标志，对于道德尺度、法律界限、艺术与色情的标准，以及电影检查制度、观众视觉和心理接受程度等等，均构成了极大的挑战。他在因印有影片剧照而同样被查禁的《感官世界》一书中，曾经这样描述和概括自己——“一位想拍摄人类濒临死亡的导演。他想拍摄正在发生性关系的一个男人和一个女人，一个男人和一个男人，一个女人和一个女人或一个人和一只动物”。

他影片中主人公的性，常常表现出一种几乎共同的精神和幻想特征：《青春残酷物语》中的强奸，被主人公解释为是出于“对所有人的愤怒”；《绞死刑》中的主人公只能靠幻想来解决他无法拥有的一切，包括性，最后他对死刑执行者说，他到底是在想象中干的还是现实中干的，已经分不清楚了，犯罪就好象做梦一样，让他不明白到底是怎么一回事，“想象中的我照着想象去做了”——这就是他对自己强奸的记忆；《日本春歌考》中的四个学生护送女生回家，产生了强奸的幻想，影片结尾又出现了一段带有超现实主义意味的强奸；《新宿小偷日记》的男女主人公都有强烈的性幻想，但是作爱却并不成功，两人为了刺激性欲想尽了办法；《感官世界》里男女主人公“躲进性爱成一统，管它春夏与秋冬”，陷入了恍若出世的梦幻般的肉体狂欢；《马克斯，我的爱》中的女主人公有一个幸福体面的家庭，她与黑猩猩的暧昧，更多的似乎是出于一种莫名的不满足，是情和欲的离奇幻想与“探险”……这些形形色色的性，既和现实有着不同的距离，又对现实和人物的处境、心态作出了各种各样的折射。

《感官世界》和《马克斯，我的爱》中的性，都触及了福柯热衷于研究的“疯癫”和“极限体验”，以及他《性史》的主题——性与政治，或曰性与权力。福柯这位20世纪法兰西的尼采、萨特之后法国最重要的思想家，其人生和思想均极富挑战性和反叛性，他有着吸毒、同性恋等经历，还有着自杀倾向，58岁时死于艾滋病，没有来得及完成并看到自己全部四卷本的《性史》（分别为《求知的意志》、《快感的享用》、《自我的呵护》、《肉欲的告赎》，其中第四卷没有完成），他弃绝西方文艺复兴以来的理性化、科学化思维传统，力求以“非常规的方式”思想，采用的方法，就是以他亲身体验的种种“疯癫”的形式，勇敢地靠近死亡的边缘，投入“极限体验”，达到精神上的迷狂，去感受临近精神崩溃、狂乱和死亡的种种“梦幻兴奋”，也就是像尼采教导的那样去过“危险的生活”。由此他将虐恋看作日本人对当代社会等级森严的权力结构的反叛，也就不足为怪了。有意思的是，福柯本人1978年在接受日本《朝日杂志》记者采访时，坦言自己看过两遍《感官世界》，大岛渚在银幕下没有像福柯那样“身体力行”，但他用电影实践了福柯的哲学思想，福柯自然会对他的作品加以关注，他们完全可以成为思想上的知音和同党。

性：人类最后的据点？

要了解大岛渚电影中的性，必须先了解相关的日本文化。鲁思·本尼迪克特在她的《菊花与刀》一书中写道："按照日本那种伦理道德戒律，似乎理所当然地会把个人的欲望看成是一种邪恶，应该从人们心里根除掉，但是令人奇怪的是日本的道德戒律对官能的享受竟是如此宽容，日本人并不认为满足自己的欲望是罪恶，他们不是清教徒，他们认为肉体享受是正当的，而且值得提倡，人们追求并重视肉体享受。"对于变态性关系和虐恋的执迷，是日本文化的重要组成部分，日本人还喜欢描写情死的作品，并喜欢谈论这一主题。妓女在日本男人中具有"母亲"一般的形象（《感官世界》里的女主人公以前便是妓女），同性恋也是日本传统"人情"行为的一部分，在旧时的日本，同性恋在像武士和僧侣那样地位高贵的人中间，是一种得到认可的乐趣（《御法度》）。

在这种独特的文化背景下，以《感官世界》为代表的影片中对于性的沉溺、迷狂和疯癫，又表现出了身体的文化政治，它既可以是肉体的沉沦或者躲避，也可以是"危险"的、"非常规"的抗争，在沉沦的生活中，只有透过性才能体验"生命"和"肉体的在场感"。

人很容易在肉体中躲避和抛开一切，男人进入女人的身体，仿佛回到母亲的子宫，去那里寻求一种最可靠的安全感，正如美国"垮掉一代"代表诗人艾伦·金斯堡在诗中所写的——"我总想／回到／我所从来的／肉体中去"，既包含着一种回归、躲避，又包含着身体的觉醒。"当一切外在的理想、意义、价值都破灭之后，或许，肉体成了唯一的真实"（谢有顺，《文学身体学》），而性，因此就成了人类最后的据点。

本雅明将性看作是思考社会问题和进行文化想象的最重要因素；作品被一禁再禁的流亡作家、《查泰莱夫人的情人》的作者劳伦斯，将性爱作为他自己的宗教，他理直气壮地阐释了这样的观点：性是人

类肉体和灵魂复活的唯一途径；作家杜拉斯在阅读斯宾诺莎的著作时曾经说道：“人们听到肉体的声音，我会说欲望的声音，总之是内心的狂热，听到肉体能叫这么响，或者能使周围的一切鸦雀无声，过着完整的生活，夜里，白天，都是这样，进行任何活动，如果人们没有体验过这种形式的激情，即肉体的激情，他们就什么也没有体验到”。斯宾诺莎说：“欲望是人的本质自身——就人的本质被认作人的任何一个情感所决定而发出的某种行为而言”。

和“存天理，灭人欲”的伪道学背道而驰，大岛渚高举的是“反天理，纵人欲”，但这种“肉体乌托邦”不可脱开具体、特定的历史社会情境，否则它就也有可能发展成为新一轮的身体专制，“虽说肉体中存在反抗权力的事物，但是一旦肉体本身也成了一种权力时，它同样可怕。人存在的全部真实性被性、肉体、欲望所奴役”（谢有顺）。

沉沦地图

大岛渚的创作可以被分为前后两个阶段，前一个阶段以罪为主体，作品显然较为丰厚殷实，后一个阶段则偏向于性，《感官世界》之后的大岛渚，从其影片本身的角度来说，社会性不可避免地被性冲淡和削弱，因为其中反态的性过于抢眼，《感官世界》、《马克斯，我的爱》中的主人公，也不再是生活在最底层的悲苦的贫困者，《感官世界》中的阿部定，虽然是出身妓女的女佣身份，但是阿吉却是个小老板，《马克斯，我的爱》中的男女主人公则属于上流社会。1999年，阔别影坛13年的大岛渚拍出了《御法度》（他1996年不幸中风，顽强地坐在轮椅上执导了该片，和安东尼奥尼1995年在轮椅上拍出《云上的日子》，同样成为电影史上的感人佳话），并开始回归到以罪为主体，在片中贯穿了对本民族的反省，同时其中性（同性恋）这一元素依然十分显眼。

纵观大岛渚的电影，俨然是一幅洋洋洒洒的沉沦地图，不但充满了罪与性，而且充满了死亡的气息：

《爱与希望之街》中的贫困少年麻亚为了维持全家的生计，利用鸽子会自行返家的特性，将其重复出售；

《青春残酷物语》中的青年阿清从一个色狼手里救了女孩子真琴之后，却又强行占有了她，两人开始同居，整日旷课，在大街上游荡，为了钱，阿清让真琴去引诱开车的中年男人，然后他再实施敲诈，就在他们准备洗手不干时双双被捕，从警察局里出来后两人分别死于非命；

《太阳的墓场》中的两个在贫民区活动的帮派团伙，他们杀人、抢劫、强奸、卖淫、逼良为娼、非法采血、贩卖身份证，团伙内部和团伙之间争权夺利、相互倾轧，其中年轻的女主人公花子，性格冷酷，手段毒辣，而涉世未深、良心未泯的青年阿武，在被她无情出卖的同时，还为了保护她而与同伙双双惨死在火车的车轮下；

《天草四郎时贞》中的贫困青年，在杀人时被一名官吏目击现场，这名私吞公款的官吏，借此胁迫青年为自己隐藏赃款，青年因为失恋而精神空虚颓废，计划把公款挥霍后自杀。此片遭到严格审查和删减；

《白昼的恶魔》通过一起强奸案，引出了分别代表贫困农民、年轻知识分子和保守势力后代的四位主人公，他们之间性与罪的四角关系，错综复杂，人心的“恶魔”从中暴露无遗，四人中二人自杀，一人自杀未遂，一人被判死刑；

《日本春歌考》中四名赶考的高中生，以高唱“春歌”为手段，放纵欲望、挑战传统束缚，他们不停地幻想着强奸女生，以发泄无处排谴的性欲和旺盛的精力；

《绞死刑》中的在日朝鲜人R，在极端贫困与屈辱的生活中，只能拉着弟妹的手一起闭上眼睛，幻想着走进不属于他们城市和商店，他想象自己穿西装、吃点心，包括想象着无法获得的性，终于在自己分不清是现实还是想象的精神状态下，强奸杀害了两名女子，最后被送上了绞刑架；

《少年》中的家庭团伙犯罪，13岁的主人公被父亲逼着在街上制造车祸，然后对司机实施敲诈，这种自残式的危险把戏，令少年弱小的身体和心灵伤痕累累，一名少女的意外死亡更令他心怀愧疚，并产生了自杀的念头，全家人一路逃亡、一路作案，直至被捕；

《仪式》描写了一个以乱伦祖父为家长的大家族，从1946年日本战败后长达25年的编年史，不同派别在内部互相排挤，又相互依赖，这个家族仿佛遭受天谴，各种各样的恐怖死亡接踵而至；

《感官世界》中的阿部定和情人阿吉沉溺于感官、肉体之欢，在极度癫狂中走向毁灭；

《爱之亡灵》中一对通奸和杀夫的男女，在罪恶和恐惧中蝇营狗苟，被捕后被双双判处死刑，他们的性，总共葬送了四条人命；

《马克斯，我的爱》中的外交官对妻子不忠，他的妻子玛格丽特，竟然把一头黑猩猩当作自己的情人；

《御法度》中邪恶的美少年，利用别人对他的爱慕，在武士中掀起了一场血腥杀戮。

罪恶的宿命(1)

A、《爱与希望之街》：贫困是穷人最大的罪

当时年仅27岁的大岛渚，在他这部片长仅为62分钟的处女作里，开始表现出他对社会贫困阶层的深刻同情，对社会不公的强烈愤懑，尤其是表达了这样一个主题：有钱人和穷人之间存在着无法跨越的鸿沟，简单的同情和人道主义无法改变穷人的命运，无法消除阶级对立，这也使得影片并未满足和停留在一般意义上的“叫苦”与廉价的煽情，它从一开始就显示了大岛渚叛逆和绝望的风格，这种风格到了他的下一部《青春残酷物语》，迅速走向了尖锐和成熟，他1960年一口气推出的《青春残酷物语》、《太阳的墓场》和《日本夜与雾》三部影片，为他赢得了日本蓝丝带奖最佳新导演奖的荣誉。

故事围绕贫困少年麻亚展开，片头川崎市的城市街景和马路上行人匆忙的脚步，在画面中一闪而过，镜头接着就转向城市边缘与之对比强烈的贫民窟。麻亚没有父亲，抱病的母亲以在街头替人擦鞋为生，年幼的妹妹精神衰弱，整天画死去的动物。麻亚迫于家境，利用鸽子会自行返家的特性，将妹妹钟爱的一对鸽子重复出售，以艰难维持生计。影片不是简单地展示贫困，相反，它情节的重心倒恰恰落在同情上面，在同情麻亚的两位女性中，一位是富家女京子，另一位是麻亚的英语课老师濑也，她的身份是介于有钱人和穷人之间，这三个人分别代表了三个不同的社会阶层。

京子在买麻亚的鸽子时和他相识，并且成了朋友。应该说，她心地善良，对麻亚的友情很单纯，很平等，不带任何歧视与怜悯，她也很真诚地想帮助麻亚，在得知他迫于生计才不得不卖掉兄妹俩心爱的鸽子之后，更是希望能够设法帮他摆脱贫困。麻亚一开始出于自卑，不愿意让京子走进贫民窟，到自己家里去玩，他故意画错路线图，可她还是自己摸进了门，后来经常去探望他们一家。有一次出门时还帮助麻亚和两个向他侮辱挑衅的少年打架，在雨中衣裙尽湿，两人逃跑

后躺在煤堆上哈哈大笑，这种惊险、刺激和快乐，当然是京子在她的生活中从来没有体验过的，以致于回家之后她兴奋地向家人展示她弄脏的裙子，而麻亚也逐渐被京子的真诚与善良打动，两人之间的距离越来越近，后来她为了麻亚工作的事还向身为工厂董事的父亲求情，直到她得知麻亚重复出售鸽子的事情，两人的友情便告中断。

同样善良的濑也老师非常喜欢自己班上懂事的麻亚，不但经常借钱给他，还暗中给京子钱，让她把鸽子还给麻亚，在得知京子父亲的身份后，又让她说服她父亲聘用麻亚到他厂里做工，尽管她内心十分希望麻亚继续上学。她与京子的哥哥、工厂人事部的田中发生了一段两个月的恋情，后来却因为麻亚落选而中断。濑也作为介于两种身份之间的中间人物，她既对穷人有着同情，又对有钱人的生活怀有一定的向往，但是田中和他的父亲对穷人的态度就非常冷漠，一开始田中就对妹妹京子说：世界上穷人这么多，何必放在心上？在他通过调查得知了麻亚买鸽子的事情后，他就对濑也说麻亚“是个骗子”——他当然无心过问、也无法了解隐藏在背后的原因，只是坚持员工的“操守”。在濑也和田中分手前的最后一次谈话中，濑也说：“我本来也想为了买鸽子的事教训麻亚，但最终没有，我知道他根本没有选择，我很清楚他的生活，如果我是他，我也会这样做。”她对田中说：“我明白你的立场，你有你的原则要遵守。”她承认这几天在与田中快乐的交往中“忘记了自己的身份”，而麻亚的事让她清醒地意识到两人之间的距离太大了，而在她哭着问田中“你觉得我们之间是否可以走近一点”的时候，田中握着她的手慢慢地松开了……这就是阶级的隔阂，他们之间尚且如此，何况麻亚呢？而像京子父亲这样的人，在女儿向他求情时，更是无动于衷地教训她说：“不要胡闹，不可感情用事，希望你从这件事中成熟起来”。

京子最后无法理解麻亚为什么还要上街卖掉心爱的鸽子，她说：“你需要钱可以告诉我”——濑也老师先前从田中那里得知麻亚重复出售鸽子的事之后，也曾对麻亚说过这句完全相同的话，但她后来很快

意识到自己根本无权去责备他，而京子更是无法理解麻亚身后这样一个贫困家庭，不可能靠她的同情和施舍过一辈子，她更无法理解麻亚内心的自尊和倔强，他不可能伸手去向京子乞讨。京子为她父亲和哥哥向麻亚道歉，并且希望他们仍然是朋友，这依然表现出她作为富家千金可贵的善良和单纯，但这种跨阶级的友谊，最终显示出它毕竟是脆弱和短暂的，在麻亚向她坦然道出自己的“欺骗行为”之后，她无论从感情还是理智上都无法接受，她直接的反映是扔下钱，气愤地对麻亚说：“我再买下它，它永远也不会再飞回来了。”她气愤的内容在实质上和哥哥田中是一样的，那就是对麻亚“操守”的失望，她可以不在乎麻亚的贫困，但是无法原谅麻亚的“欺骗”，她不可能了解富人的“道德操守”标准与贫困之间的巨大鸿沟，所以她把鸽子抱回去之后让哥哥拿着猎枪将它射杀——她似乎是要断了麻亚继续他欺骗行为的后路，她哪里知道自己简直是断了麻亚的一家人的生路，京子和麻亚之间身份、阶级的距离就此完全暴露无遗。

影片正是通过同情这一个点，来表现隔阂，展示鸿沟和对立。表面上看，麻亚为同情所包围，这是他的幸运之处，爱给了他生活的勇气，但只有他的母亲才真正理解他，母亲内疚而悲苦地对麻亚说：“你是为了我才卖鸽子，我真的很对不起”——这句话可谓饱含辛酸。一个抱病的母亲向自己的儿子说对不起，她断然也是不愿意儿子去卖鸽子的，假如她能够依靠自己养活两个孩子，供儿子继续上学的话，而肩扛着家庭重负的麻亚，难道要向田中、向京子说对不起吗？不错，他是向京子说了对不起，因为自己没有一开始就告诉她实情，但是他并没有换来京子的原谅，尽管京子其实没有资格去原谅他。麻亚回家后用柴刀猛砍鸽笼，因为鸽子再也不会回来了，镜头不停重复着这个动作，表达了人物内心无处发泄的绝望。

到底谁应该说对不起？大岛渚的立场非常鲜明，在他看来，应该是社会向麻亚说对不起，而不应该是麻亚这样的人向别人、向社会说对不起，因为他根本没有选择。生活的残酷，没有出路，以及被命运

湮没、吞噬的青春，这些主题在大岛渚的《青春残酷物语》中将得到强化的表达。

该片拍成后，电影公司高层很不满意，片厂厂长责怪大岛渚不该将结局处理成“有钱人和穷人永远无法达成和解”，一位工作人员当场反驳道：“难道现实不是如此吗？”《爱与希望之街》这一“正面、光明、温暖”的片名，据说也是公司的意思。对主人公麻亚的爱是有的，但是显得脆弱与苍白，并且无济于事，麻亚一家依然毫无希望。

贫困成为穷人最大的罪，罪又几乎成为所有穷人共同的宿命，并且无可救赎——这就是大岛渚今后以贫困阶层为主人公的电影中一个共同的基调和出发点，其中包含着他对社会的思考，他将不满的矛头指向了不公平的社会。

B、《青春残酷物语》：堕落和愤怒的代价

这部以“残酷青春”为主题的祖师级经典之作，表现了战后日本社会年轻人的迷茫、颓废、绝望、反叛，罪恶与死亡如同一种无法摆脱的宿命。片中的几位主人公整天旷课，在大街上游荡，他们打架斗殴，抽烟喝酒，放浪形骸，放弃考虑自己的未来，对于当时的学生运动、街头游行也是冷眼旁观，他们以触犯道德、触犯禁忌、触犯传统、触犯规则、触犯秩序、触犯法律为手段，以青春为赌注和代价，来反体制、反社会。担任过学生运动领袖，并有过失败经历的大岛渚，从此片中不难看出他自身情绪的强烈表达。青春越是激越，在受到挫折之后便越是容易跌入绝望；而青春越是绝望，往往也从一个反面说明激情与梦想之激越浩荡，正是从这双重意义上，我们才能完整地去理解大岛渚式的“残酷青春”。

影片贯穿着的一种情绪，是愤怒，男主人公阿清像一头焦躁不安的野兽，一团燃烧的怒火，而这种愤怒带来的又必然是自我毁灭，因此，残酷，被大岛渚设定为青春的底色，这种底色可以超越具体的时空界限，具有普遍和抽象的意义。电影史上此类影片层出不穷，从尼古拉斯·雷的经典片《无因的反叛》，到戈达尔引导法国新浪潮的《精

疲力尽》，再到后来丹尼斯·霍伯的《逍遥骑士》、库布里克的《发条橙》、奥立弗·斯通的《天生杀人狂》，等等等等，各色年轻人愤怒、叛逆的对象也许不同，但残酷的程度却总是大抵相当，且每致于玉石俱焚，鱼死网破，上演了一出又一出悲壮的“青春祭”。

罪恶的宿命(2)

影片表面的主线，是青年学生阿清和真琴的爱情，而事实上，阿清不可能爱任何人，包括他自己，他的内心只有愤怒，根本没有爱情的位置。影片一开始，他路见不平，拔拳相助，救出了喜欢在路边搭陌生男人顺风车回家、却险遭凌辱的女孩真琴，接着又在河面的木排上使用流氓手段强行占有了她——他将不会游泳的真琴推下水，不让她爬上木排，威逼她屈从，最后在她奄奄一息时将她拉上岸，此时真琴已经丝毫没有反抗能力。阿清和开头欲强行将真琴拖进情人旅馆的开车男人，没有任何不同，他前后的两个行为相互抵消，而在他强暴真琴之后，却又对她很温柔，他如此解释自己的行为：不仅是针对真琴，他对所有人都感到愤怒。显然，真琴成了他宣泄内心愤怒的一个出口。而同样反叛的真琴从此就跟着他在街头游荡，并且一直走向了万劫不复的痛苦和毁灭之路。

阿清很快就和真琴提出分手，因为在他救真琴之前就已经被一个富婆包为情人，真琴对他表白自己是真心爱他，阿清不信，但终于被她的真情打动，和她开始了同居，真琴为此和家人决裂，更令人惊诧的是，为了开始自己挣钱，阿清提出让真琴继续上街搭车，勾引有钱男人，两人联手敲诈钱财，而真琴为了爱情，竟然甘心为他的犯罪做诱饵。爱情不但没有使这两个年轻人得到救赎，他们反而滑向了罪恶的深渊，而罪恶一旦成为愤怒的出口，在愤怒者的心中罪恶的概念也就从此消失。阿清不是不愿意爱真琴，而是他没有能力去爱，他也无力担当任何责任，当他得知真琴怀孕之后，先是狂喜，紧接着就要她去做人流，真琴哭着对他说：“你真绝情，这可是你的骨肉。你还让其他男人色迷迷地盯着我，太可怕了”——在此之前，她已经良心发现放走了一条“大鱼”，为此受到阿清的责备，阿清似有所悟地说：“我觉得自己已经不像个人了，我也不想再干这个勾当了。”

为了筹集做人流的手术费，阿清不得不去找以前包他的富婆，并且惊讶地得知原来她也曾怀过他的孩子，但是她“自己解决掉了”，因为她完全想象得到他对此会采取一种什么样的恶劣态度，而为了寻找一份温柔的感情，也或许是为了报复阿清，真琴又和她之前放走的和善的中年男人上了床，事后又故意告诉阿清，他们开始了残酷的互相伤害。手术后，真琴闭着眼睛躺在那里，脸上挂着一行泪珠，阿清抚摸着她的脸，接着拿出了两个苹果，一个红苹果放在她旁边，一个青苹果放进自己嘴里用力啃着，眼中满含眼泪，片中这一经典的凝视镜头显然具有强烈的象征意味，它给人以太多的想象，阿清仿佛是在吞食自己无望的青春，又仿佛是试图一人吞尽所有的酸涩，同时希望把自己无力付出的甜蜜通过这只成熟的红苹果，带给真琴。富婆的一番话以及真琴的人流给了阿清极大的震撼，他试图脱离罪恶、愤怒和反叛，从真琴的爱情中寻找救赎，他痛下决心不再干下去了，真琴问他为什么，他说是因为她不想干了，他承认自己喜欢寻找刺激，但这么做让他“感到自己在日益堕落”——这是他在真琴面前的第二次忏悔，然而命运似乎故意在捉弄他们，就在他们决定洗手不干的时候，警察将他们双双抓了进去。在警察局，阿清拒不认罪，他说：“难道那些人不应该受到惩罚吗？他们用汽车和金钱引诱女孩子”，警察说：“我得承认你说的有道理，但总得有人为此负责”。

富婆把阿清救了出来，目的当然是为了再次占有他，而佯装认罪出狱的真琴第一件事就是去找阿清，要和他重新开始，两人坐出租车想甩掉富婆的跟踪，但是他们身无分文，后来还是富婆上来帮他们付了车钱，暗示阿清无力摆脱她的控制。两人茫然地站在街头，相互问着“我们怎么办”，而回答都是“不知道”。不得已之中，真琴竟然主动提出再干一回——罪恶的宿命依然将他们死死笼罩，不肯放手。和真琴再次提出分手的阿清，被一群流氓敲诈，他拒绝将真琴交给他们，被活活勒死，而再次搭上陌生人汽车的真琴，对阿清临死前的惨叫似有感应，对她起了歹念的陌生人拒绝停车，反而加速，真琴强行跳

车，不幸身亡——两张青春而满是血污的脸，被拼在一起，成为影片最后的定格，给人以残酷、惨烈的震撼。

影片中有一个重要的角色，是真琴的单身姐姐由纪，她一开始站在父亲一边，反对真琴离家和“不三不四”的阿清同居，但是受到真琴的嘲讽：“年轻时其实你很失落，所以现在经常和中年男人去情人旅馆”，于是由纪和她开展了分别代表两代年轻人的辩论：“我有过真正的梦想，不像你们，全是空想。”“你很脆弱，所以你失败了。”“你们两个就保证不会失败吗？能保证你们的爱情不会枯萎吗？没用的，激情不过是昙花一现，最后只会留下悔恨和忧愁。”而后来，她开始有点嫉妒起真琴来，她鼓起勇气去看望昔日的恋人、医生秋本，秋本一席伤感的话同样代表了由纪那一代年轻人的失落和茫然：“年轻时候我们试图改变社会，可我们都太幼稚，犯了很多错误，我们努力过，可仍然撞不到那堵墙。”

秋本说话?的画面背景，是阿清在病房里面抚摩着真琴带泪的脸庞，阿清在病房里听到这席话，于是两对恋人，一墙之隔，又开展了一次小小的辩论，阿清对外面的秋本说：“你错了，我俩和你们这些人并没什么两样”，由纪让秋本“不要毁了他们的梦想”，阿清却接口说：“我们才没有梦想呢，所以永远不像你们”，这句话道出了以阿清为代表的这代年轻人的心态，他们放弃了对于政治运动的热忱，以拒绝和扼杀自己的青春梦想，来避免失望和绝望，避免重复上一代年轻人梦想失落的巨大痛苦——他们即便有过像由纪所说的“真正的梦想”又如呢？所以不如干脆放弃梦想，一心以欲望代替希望，只要自由不要责任，但是很显然，他们的痛苦并未因此而减轻。

真琴对阿清最大失望就是绝情和冷酷，她一直希望阿清能对自己稍微好一点，温柔一点，她对阿清的爱情，几乎就是靠他在凶恶之后偶然流露出的一线温柔所支撑，包括他在医院里守了她一夜，所以她才会爱得既死心塌地，又如此痛苦艰难，而阿清对所有人的这种态度，又来自于整个世界的绝情和冷酷。阿清和真琴这一对年轻情侣的

爱情注定不会圆满，因为它被打上了罪恶的烙印，他们反叛、放纵自己欲望的抗争，最后应验了“过来人”的预言：注定会一败涂地，付出巨大代价。他们试图寻找救赎，重新开始，但是失败了，他们把自己的青春和生命作为代价付了出去。

C、《绞死刑》：“我不想被看不见的东西杀死”

影片以卡夫卡式的黑色荒诞，并且在剧情中加入了更多的戏谑成分，将现实与梦幻、超现实相结合，来表达一个异常冰冷、沉重的主题——死刑，大岛渚并非通过此片简单地表达对于死刑的态度，而是挖掘死刑背后的死罪，它到底有着什么样的社会根源。片中设置了这样一个貌似荒诞的特殊情境：被执行死刑的强奸杀人犯R（和卡夫卡《城堡》中的k一样，人物的名字只有一个代码）却没有死在绞架上，但是他丧失了记忆，不记得自己是谁，也记不起自己所犯的罪，也就是说，他已经不是R了，这时候就无法再对他执行死刑，于是检察官和警察们的任务，就是千方百计地唤醒他的犯罪记忆，让他承认自己就是R，而且犯下了判决书上的罪行，以便于可以再次合法地杀死他。死刑的残酷在荒谬中得到了强化，影片通过对R犯罪心理的深层交代，和R的拒绝认罪，提出了这样一个尖锐的悖论：倘若在很大程度上是社会造成了个体的犯罪，而社会同时又以正义和法律的名义去杀死这个犯罪的个体，难道这就是所谓的公正合法吗？

罪恶的宿命(3)

影片根据在日朝鲜人李珍宇的真实故事改编，大岛渚从现实中提取这样一段素材，显然是看中了故事中罪的典型性，并通过重复执行的死刑来强化其悲剧色彩。基耶斯洛夫斯基的《杀诫》，以及其他相关死刑题材的影片如《走向断头台》、《死囚168小时》、《最后的舞蹈》等，均对死刑犯寄予了同情，它们有一个共同特点，就是对死刑的执行过程都以近乎记录的方式予以展示，对观众构成了视觉上的强迫，从而促使你去重新思考对于死刑的态度，正如本片开头的字幕中在列出日本司法部对于死刑的公众调查结果——反对废除死刑的71%，赞成废除死刑的16%，说不清楚的13%这几个数据之后，又在字幕上发问：但是这反对的71%中，各位看到过刑场和行刑的过程吗？接着影片就以长达数分钟的时间，配以旁白，详详细细地介绍刑场建筑的内部结构，以及现场演示对R实施绞刑的全过程，如同带领观众亲历现场。《杀诫》中基耶斯洛夫斯基和青年律师对杀人犯雅泽克的态度，其实就是大岛渚在《绞死刑》中对于R的态度。基耶斯洛夫斯基反对死刑这种“最高的暴力形式”，他的《杀诫》刚好就在人们对死刑问题争论不休的时候上映，而在该片上映后的第二年，1989年的波兰新政府将死刑停止了5年。

死刑作为人道主义的终极困境，早已经演化为一个存在主义的哲学命题。加缪在他的《局外人》中，表达了这样的思想：“所有的人无一例外会被判处死刑”，也就是说，人无法摆脱命定“死刑”的威胁，生存本身就具有被判了死刑的荒诞性。本雅明则从另一个角度说：“杀死一个罪犯可能是符合道德要求的，但决不是正当的”。

本片中的“绞死刑”作为权力和体制的象征，被刻意地仪式化了，而大岛渚的政治批判和对犯罪的思考，恰恰是屡次通过“仪式”来表达的——从《白昼的恶魔》和《少年》中仪式化的犯罪，《仪式》中仪式化的婚礼和葬礼，一直到《劳伦斯先生，圣诞快乐》中仪式化的剖

腹自杀、葬礼和死刑。罗兰·巴特在他著名的《符号帝国》一书中，说到日本是一个过度符号化和礼仪化的国家，各种烦琐的礼仪使日本成为最谦恭的民族，但也令他们成为最分裂的一群。大岛渚影片中的“仪式”，即包含着对日本民族的讽喻，在《感官世界》中，他甚至通过将自由狂热的仪式化的性爱，来针锋相对，“以毒攻毒”。

在对R行刑失败之后，死刑执行现场顿时陷入了慌乱，首先他们必须让尚有心跳的R在昏迷中清醒过来，牧师抗议说：你们是为了杀他才救活他，怎么允许这样做？他的灵魂已经不在世上，他已经不是R，罪行和灵魂是不可分的，不可能离开灵魂单独惩罚他的肉体。死刑执行者在清醒后发现他已经丧失记忆，于是接着的任务是必须让他承认自己是R，恢复以前的犯罪记忆，然后认罪。为了启发他，在场的警察和法医成了演员，在R面前小丑般夸张地表演他作案时掐人脖子的动作，还原判决书上描述的犯罪过程，耐心地向他解释什么叫强奸，什么叫家庭——正是在他们对R家庭和生活经历的讲述中，我们间接了解到了他的身世以及悲苦：R全家经历了大地震、战争和贫困，在屈辱中艰难度日，他只能带着弟妹闭上眼睛想象他们没有见过的城市，在虚幻中参观游玩。

为了加快R的记忆恢复，警察们干脆把他带到外面实地启发、引诱他犯罪，让他对街上的漂亮女人发生兴趣。在他上过的学校，一名警察课长在楼顶平台上替他表演杀人，以致于在脑海中产生了自己将那名女学生不慎杀死的幻觉，从这里开始，影片中现实和虚拟、幻觉、想象等穿插在一起，让人很难区分哪部分是真实的哪部分又不是，被警察认为杀死的女学生，突然变成了身穿朝鲜民族服装的R的“姐姐”——这个虚幻的人物和情节，与现实事件中一名在日朝鲜女记者与R通信，希望唤起他的民族意识，形成了直接的呼应，这位“姐姐”成了R和当时60万受尽屈辱的在日朝鲜人的代言人，她痛陈“R的犯罪完全是为了报复日本而干的”，“日本以国家的名义杀死了无数朝鲜人，但是没有国家的我们以个人之手报复日本人，这不能说是犯罪，

而且在这‘犯罪’当中可以表现朝鲜人的荣耀”，她一针见血地指出日本一直在试图让朝鲜人失去他们的民族意识，这番话让在场的人恼羞成怒，于是她被荒谬地当场判决为“妨碍公务罪”而干脆利索、从重从快地送上了绞架。

R在想象中和“姐姐”躺在一起，他们两人的谈话内容，正是现实中R的原型李珍宇与朝鲜女记者的通信内容。R回忆起了自己犯罪的过程，其间大岛渚还特意插进了在日朝鲜贫困儿童真实的记录画面，这段讲述让人无法单纯从法律上去对他实行审判——女人对他来说，和别的东西一样，只能存在于想象之中，就如他想象自己穿西装，吃点心一样，而性这个东西不可能总爱想象中得到满足，后来他就开始跟踪女人，偷窥，但这些行为只能使想象更加强烈。R最后承认自己确实干了那些事，但到底是在想象中干的还是现实中干的，他已经分不清楚，犯罪就好象做梦一样，让他不明白?底是怎么一回事，“想象中的我照着想象去做了”，这就是他的犯罪。

R终于如人所愿地承认自己就是R，所有人都大大松了一口气，因为这样他们就又可以合法地送他上绞架，但是R依然不服罪，觉得自己不应该接受死刑，他最后和死刑执行者们的一场针锋相对的辩论，几乎自己为自己充当了辩护律师，同时也代表了大岛渚的鲜明立场和观点——他说：“我虽然是R，但不是你们所想的R，我确实是做了那些事情的R，但是我没有感觉到那是犯罪。”“没想到那是罪也要接受死刑的。”“你们觉得R有罪，那个R和我是不同的两个人，那个R不是我。”他转而问牧师：“杀人是一种罪过吗？”牧师说“是的”，他接着对死刑执行者们说：“这么说用死刑来杀我也是一种罪过吧？”“我们不是杀人犯，我们只是执行任务，不是我们要杀你，而是国家不让你活。”“我不是不想接受，但国家是什么，有的话请让我看看，我不想被看不见的东西杀死。”“以检察官为首的我们就是国家。”“你就是杀我的杀人犯吧？”——R对着警察课长说道。“不，我只是履行职责的一个课长，不是国家的全体。”“那么全体是谁？处长是你吗？”“不。”“是检

察官先生？如果杀我的是检察官的话，那么检察官也会被别的检察官以杀人罪处死，而杀你的检察官又会被别人杀死，这样一来，整个日本就一个人也不剩了。”

检察官决定释放他，但是当他打开门的时候，却被外面的强光照得睁不开眼睛，在那一瞬间，他似乎看到了屋外没有他的国家，也没有他的存身之处，一切都是虚幻的，于是他又自己走回到绞架前，在被蒙上眼睛，套上绞索时，他仍然说：“我是无罪的。只要指证我有罪的国家机关还在，也就是只要有国家，我就是无罪的”——R留在这个世界上最后这句话，是关于国家与罪的尖锐讽喻，带有激烈的批判性和战斗性，对于统治者来说，这句话恰好相反：“只要国家还在，你就永远是有罪的”。

这就是关于对R费尽周折、两次执行死刑的全过程，罪犯R被合法有效地、合乎程序地消灭，死亡成为套在他头顶的难以摆脱的宿命。影片告诉我们，一个罪犯们是怎样诞生，又是怎样毁灭的。大岛渚在影片结尾仍然没有忘记来一句黑色幽默：“大家辛苦了”——他在逐一“谢”完折腾了半天的死刑执行者之后，又加了一句：“还有你，看这部电影的你”。

一群代表国家履行杀人职责，一方面虚伪地表示是不得已才从事这份工作，从个人角度都反对死刑，另一方面却又十分尽职的死刑执行者，在他们卖力地把R再次送上绞架的时候，大岛渚进行的是一场法律以外的关于人性、道义、伦理和良心的审判，也是他对体现最高权力和统治的死刑这一仪式的审判。

遭禁忌的爱(1)

A、《感官世界》：爱与死的末日狂欢

倘若脱开影片以外的社会历史背景，脱开大岛渚本人激进、叛逆的个性——他以沉沦、堕落为发泄愤怒和表达抗争的手段，而欲单纯从片中大量充斥的性以外去寻找其他的内容，或者蕴涵的意义，将变得异常困难，这也是本片在“定性”上引发极大争议，或者被人认为任何主题的外加都是牵强附会的根源所在。

片中提供给人的关于时代背景的惟一线索，只有一个很短的镜头，那就是男主人公阿吉在街上遇见一队日军，一些民众手中挥舞着太阳旗向他们致意，而他对这些士兵视若无睹，逆着队伍行进的方向，回去与他的情人阿部定继续做爱——当时有一句著名的反战口号：“要做爱，不要作战”，阿吉死在做爱的床上，对他来说，远胜于死在作战的壕沟，而阿部定则显然打破了日本社会中女性的卑下地位，她像男人一样平等自由地追求肉体的快感，如果从这两层意义上来理解两人如作战般激烈、胶着、变态的纵欲，直至后来发展为一种死亡游戏和末日狂欢，那么他们“无主题、无思想、无意义”的做爱，在大岛渚眼里，也就具有了特殊的“意义”。

你可以说这纯粹是他主观意义上的东西，是外加的，而影片本身所呈现出来的无非是大量挑战电检尺度的赤裸裸的性，散发着精液和血液两种腥味，但这就是大岛渚的极端，他从触目惊心的罪，走向同样触目惊心的性，这种极端一脉相承，如今他又将两者捆在一起，作为其自制的集束炸弹，虽然这种毁灭性杀伤性武器，在其片中主人公身上所造成的结果是自我毁灭，但它对于权威、对于秩序的冲击力却不可小觑。他的斗士风采转移了方向。从另一个角度来说，也许在他此后的多部电影中缺乏了之前的现实批判性、思想力度和主题的尖锐性，他在某种意义上似乎也陷入了沉沦，性成为他本人精神苦闷的象征。

日本人称《金瓶梅》是中国第一部“性官能小说”，《感官世界》在某种意义上是一部日本电影版的《金瓶梅》，它的情节高度简单，因为其主体就是性。新到石田吉藏家里做女佣的阿部定，以前是名艺伎，主人看中了她，而她被风流的主人所吸引，两人从一开始的偷欢，发展到无法控制自己欲望，陷入对于性的迷狂和沉溺，难以自拔，他们没日没夜、无休无止、随时随地地享受着感官和肉体之欢，并且探索、寻找各种变态的方式，追求各种极乐体验，包括多次在女佣、老板娘、艺伎面前公开作“性爱表演”，到了百无禁忌的程度。疯狂的性爱引发了疯狂的嫉妒，而疯狂的嫉妒似乎又反过来为他们疯狂的性爱增添了刺激和动力，他们因为需要钱而不得不让阿部定重操旧业，和一位老校长上床，阿吉在嫉妒她的同时也遭到了阿部定的嫉妒，在阿部定拿着一把剪刀半开玩笑半当真地威胁他要把他的男根割下来，让他回家后无法和太太做爱的时候，影片开始弥漫出了强烈的死亡气息，也暗示了最后的结局。随后两人做爱时相互勒紧脖子，体验变态的高潮快感时，爱与死便紧紧拥抱融汇到了一起，此情此景，印证了弗洛伊德的性本能和死本能。

正如本尼迪克特所说：对于变态性关系和虐恋的执迷，是日本文化的重要组成部分。另外，在日本文艺作品中经常出现的偷窥，在本片中更是发展到偷窥对象公开的表演和展览，而且从一开始的被动到后来的主动。影片中出现过3次偷窥，5次“旁观”，而后者尤其是在“看”的时间长度上处于绝对的优势，这显然是大岛渚的刻意安排。第一次两人到外面旅馆偷欢，在举行完“结婚典礼”后众艺伎哄笑着让他们当场表演洞房花烛夜，在艺伎的弹唱和嬉闹声中他们旁若无人地做爱，直至群欢，最令人惊诧的是，一次阿部定竟然让阿吉和在旁边弹唱的老艺伎做爱，她自己从原来的被看到现在的看，在角色的转换中寻找表态的刺激。

影片中男女主人公为了性爱而不惜挑战死亡，阿吉躺在床上脸色苍白，奄奄一息，却仍然耗尽最后一丝力气和阿部定做爱，直到她把

自己勒死，狂热到了这种程度，确实悲壮得如同一名英勇的战士，甚至具有了“殉教”的意味，此时，影片也推向了最后的悲剧高潮：阿部定手持利刃，割下了阿吉的男根，并且蘸着他的鲜血在他尸体上写下了“阿部定和阿吉永远在一起”。

正如当时多数日本人对罪犯阿部定给予了同情，大岛渚同样在这个角色身上倾注了同情，他把两人描绘成狂热的性爱斗士，在他们之间的这一起“爱杀”，虽然显得极端、血腥、残酷和变态，但罪与死几乎是他们两人的自由选择，阿吉曾经对阿部定说：“只要你高兴，我不管什么事都愿意做”。相对于以国家的名义将无数生命充当炮灰和牺牲品的战争之罪来说，他们的个人沉沦之罪，实在是算不了什么。令大岛渚感到有趣的是，首先为《感官世界》辩护的是日本妇女，女性观众占该片票房收入的60%，这应该和片中表现出来的女性主义立场有关，之后的《马克斯，我的爱》同样表现了强烈的女性主义色彩。看过两遍的福柯对该片?论道：“片中一男一女的关系形式，更确切说是两个人与男性性器官的关系给我留下了非常深刻的印象”，“男性性器官是存在于两个人物之间的一个物件，各人以各自的方式对它拥有权利……获取快乐最多者最后就对这个工具拥有更多的权利”，所以他认为结尾“不是通常意义上的阉割……比较适当的说法是他被摘离他的性器官，而不是他的性器官被摘离他的身体”。

B、《马克斯，我的爱》：畸形对畸形的碰撞

影片显得荒诞而诡异，还带有大岛渚影片中罕见的喜剧幽默。他在该片中再次拿畸形的性做文章，但是已经不再像《感官世界》那样追求“无主题”，它折射出了现代人情感的虚伪和畸形，以及人的孤独、隔膜与封闭。

男主人公、年轻英俊的英国驻法大使彼得，故事一开始在短短几分钟之内，就通过几个简练的细节，迅速地为他勾画出了一幅人物素描：家里电话铃响，他让儿子去接，并交代他“如果是奶奶，就说我不在”；一名私人侦探在他办公室，向他汇报其妻子玛格丽特的外出行

踪；大使馆女同事卡米尔和他讨论周末的约会，他们之间有私情。这就是大岛渚设定的家庭情感背景，这种隐藏着裂痕、伤害和不幸，但又貌似体面、平静的家庭，总是让观众似曾相识，它是那么地具有典型性和普遍性，无论是伯格曼还是安东尼奥尼，在银幕上都对这类家庭有着冷静而深刻的剖析。

遭禁忌的爱(2)

彼得情感自私、虚伪、冷漠，而且一切都很老练，他自己对玛格丽特不忠，同时却又怀疑、调查她的去向，得知她在外面租了一套房子，他让侦探配了钥匙闯进去，惊讶地发现玛格丽特和一头黑猩猩躺在一起，她坦然地承认这头叫“马克斯”的黑猩猩就是自己的情人，它从马戏团来到动物园，表现得很不合群，和孤独的玛格丽特“一见钟情”，随后被收养。当彼得赤裸裸地追问他们有没有性关系时，玛格丽特将他一语揭穿：“我从来没有问过你和卡米尔的性关系”——至此，这对年轻夫妇之间的关系被完全挑开。故事朝着荒诞离奇的方向发展：彼得建议把“马克斯”接回家，它和玛格丽特的亲昵刺激着彼得，他从书上偷偷地研究猩猩的习性，他关心的事情始终锁定在猩猩到底会不会和人类发生性关系，为此几乎到了走火入魔的地步，在请教了动物学家之后，他仍然对于模棱两可的答案不满足，甚至荒唐地花钱雇了一名妓女去试探“马克斯”，结果表明它对女人毫无生理反应，这还不能让他完全放心，于是他让玛格丽特自己去证明给他看，玛格丽特无奈之下同意他通过钥匙孔偷窥——此时，彼得道貌岸然背后的无聊变态，和他内心暴露出的肮脏龌龊，发展到了登峰造极的地步，它们超出了玛格丽特貌似惊世骇俗的“人兽恋”，大岛渚正是借此做对比，他一开始让玛格丽特的行为一下子把你打懵，然后再渐渐让你感觉到彼得其实比她更疯狂，相比之下，玛格丽特反倒不那么让人诧异了，何况她对自己的行为显得如此地冷静、理智和坦然，并对主动上门的神经科医生反问道：“你觉得我需要你的帮助吗？”大岛渚通过这一人物表达的女性主义立场十分明显。

影片没有朝着悲剧的方向走，而是时时保持着幽默喜剧的色彩，如果按照大岛渚一贯的风格，他势必会让“马克斯”这个动物第三者演变为导火索，将这个濒临解体的家庭拖向毁灭，但是他这一次没有这么残酷，而是相反地让“马克斯”扮演了拯救者的角色，而且他用猩猩

这种作为人类始祖的动物，也不难让人体会其用意所在，玛格丽特和“马克斯”之间的亲密关系，倘若抛开影片刻意传递出的暧昧，而仅仅将其当作人类和动物之间单纯的友情，在影片对“马克斯”的人性化描绘下，你或许将会为之感动，它似乎告诉人们：动物有时候比人更忠诚、更可靠、更值得爱。

影片的喜剧性结尾，来自于彼得对“马克斯”的态度，从排斥也渐渐开始转为喜欢，一次“马克斯”出走后，他曾经对玛格丽特说：“回到现实中来，把我当作它吧——从内心里。”在“马克斯”又回来后，他看见玛格丽特心疼地喂它吃东西，在一旁失落地说：“你从来没有这样爱过我。”彼得开始时是猥琐的嫉妒和猜测，后来更多的则是被感染，也就是说，刺激、触动他神经的东西，开始从他盯住不放的性，转为爱，由此促成了他感情的自新和觉醒，尤其是在玛格丽特回家看望因病住院的母亲，由他照看的“马克斯”在家郁郁寡欢时，他竟然从歌剧院中途出场，带着它和儿子开车赶到医院，让它和玛格丽特团聚，这动人的一幕简直有些煽情了。影片最后“马克斯”坐在车顶上回到巴黎，市民们本来正准备夹道欢迎来访的英国女王，结果在看见“马克斯”之后兴奋地一路欢呼，让它享受了一次女王的待遇，将喜剧气氛推向了高潮，但是，大岛渚又没有以此作为全片收尾，而是让玛格丽特流露了她内心的一丝隐忧——她幻想着邻居们投诉她、不同意她收养黑猩猩，并且不顾她的恳求，拿枪杀了“马克斯”……

撰写此文时，好莱坞大片、新版《金刚》正在国内热映，那头巨大的黑猩猩对女演员忠贞不渝的爱情，和它的悲剧命运，颇为煽情。《马克斯，我的爱》同样也是美女与黑猩猩的组合，它用“人兽恋”来促使人类对自己的爱、对人与人之间情感关系的畸形进行反思，它是畸形对畸形的碰撞。影片既荒诞，又现实，既幽默，又严肃，将悲喜剧融为一体，正由于它的这种风格，相对《感官世界》而言，在心理上比较容易让人接受，荒诞喜剧元素有效地缓和了大岛渚的极端和偏

激，同时他也没有让主题被故意埋没，而且选择了被救赎的结局，这算是大岛渚最“善良厚道”的一部作品了。

罪的“升级”

《御法度》不仅是68岁的大岛渚和电影阔别13年之后的复出之作，更重要的是他从性向罪的主体回归之作，影片从总体风格上趋于内敛沉稳，视觉上的情色或血腥残酷，常常只是惊鸿一瞥，更多的转化为心理感觉的传递和表达，他早期电影中激烈的批判和控诉，越来越多地转化为一种冷静的揭示与反思，锋芒不那么外露张扬了，但力度却仍在。对于影片中涉及的同性恋，一方面如前文所述，它是日本传统“人情”行为的一部分，是对旧时日本武士中男色之风的真实反映，更重要的是大岛渚借此揭示了“法度”的崩溃，之前一部同样涉及同性恋的影片《劳伦斯先生，圣诞快乐》，则以二战为背景，对日本在战争中的暴行和自诩的所谓“日本精神”持批判态度，《御法度》继续将性置于大的政治、历史、文化背景之下，让它发挥出性以外的特殊作用，同时大岛渚在他影片中的思考面也显得更为深远，因此，它不但是罪的回归，还是罪的“升级”。

《御法度》:血与色围裹下的“日本之魂”(1)

大岛渚这部幕府时代背景下的武士题材影片，反思和揭露了被人崇尚的武士道背后所隐藏的残酷、阴暗、腐败和变异，也从一个侧面揭示了日本武士文化崩溃没落的悲剧根源。大岛渚在渔场工作的父亲据说是武士的后代，身上流淌着武士的血脉、同时又十分迷恋武士文化的大岛渚，拍摄这样一部讽刺揭丑的电影，正所谓反戈一击，易致人于死命。他握着象征武士之魂的刀剑，无情地挑开了武士道神圣面纱的一角，而他手中的这把锋利刀剑，就是性，这是他选择的一个独特切口。

影片塑造了加纳这个面若桃花、心如蛇蝎的美少年形象，他当武士的原因就是“为了拥有杀人的权力”，这样的动机让人不寒而栗，也直接违背了武士精神，而他得到重用和爱慕，首先即是对武士文化的讽刺。开始在新选组挑选武士的剑道比赛中，主审长官近藤对加纳的表情反应，一下子被他身边的手下土方觉察出他“好于此道”，而土方对近藤的观察，又恰恰暴露出他自己内心的秘密，只不过在所有爱慕加纳的武士中，他是隐藏最深的人。影片特意用字幕打出了新选组制订的严格法度：“不得背叛武士道精神，不得抛弃新选组，不得借贷，不得穿着平民服装，不得为个人动机打斗——任何违背此准则的人，必须剖腹自杀”，接着便是考验新人的第一关：让加纳处决一名犯了“借贷罪”的武士，加纳出手果断，面不改色，挥刀斩下武士首级，捧到近藤和土方面前，一方面令人对他“刮目相看”，另一方面为影片随后所展开的法度为情色所御，作了铺垫，新选组可以为借贷处决武士，但是其内部又因对加纳的争风吃醋而自相残杀，成为对武士道精神的莫大嘲讽。

影片故事的核心，是围绕加纳如何利用别人对他美色的垂涎，而在武士中掀起一场血雨腥风，加纳的阴险可怕之处，在于御人于无

形，法度自然也就因之而被破坏殆尽。色控制了法，血染红了法，这就是大岛渚展示的悲剧。

和加纳一起被招进新选组的田代，第一个向他示爱，被他拒绝，但加纳对于武士中关于他们的谣言，又故意默认，让人彼此心生嫉妒，同时也为自己分别杀害和伏击追求自己的两名武士之后，险恶地嫁祸陷害田代作铺垫。令人触目惊心的是，几乎所有的武士都对加纳怦然心动，但其实谁也不知道周旋于他们之中的加纳，心里到底爱的是谁，猜忌和嫉妒引发了每个人内心的丑恶。在这些人物中，土方始终站在幕后观察谁是加纳的情人，他老谋深算地利用比剑——先分别让加纳和田代和自己比试，然后再让他们一起比试，从田代的出剑中立刻断定了他对加纳的感情，而当近藤向他打探加纳情人的消息时，他又佯装不知，他希望别人自相残杀，而他成为最后的“黄雀”。加纳故意栽赃，设下圈套，而近藤出于嫉妒，不辨真伪，正好借机除掉“情敌”田代，他令加纳处决田代的命令正中加纳的下怀。

土方和一手提携加纳的冲田队长一起在远处旁观这场杀戮。就在田代揭穿加纳的阴谋并将剑逼到他脖子上时，加纳说了一句“对不起”，田代顿时心有不忍，加纳乘机卑鄙地抽出暗藏的短刀杀了田代。土方和冲田无法听到加纳承认自己罪行和迷惑田代的那一句“对不起”，但土方可以从中推断出加纳不可能爱田代，同时在他与冲田队长的交谈中，他猛然发现冲田是所有武士中唯一真正置身事外、对加纳毫不动心的人，他由此惊然推断出，原来加纳内心真正“爱”的人，恰是惟一没有被他的美色诱惑的人——冲田，这也正是加纳“爱”他的原因，也是他变态杀人的原因，这种莫名的仇恨来自变态的失落：他不能容忍有人不“爱”他，他“喜欢成为别人欲望的目标”，因此他把仇恨转向了那些追求自己的人，“恨”他们为何不是冲田，这就是加纳可怕的心理真相，事实上，影片从头到尾根本就没有让人感觉到他对任何人有过丝毫的动心。

与此同样可怕的是，土方在作出这一推断，并感觉到冲田将前往处决加纳（惟一没有卷入情色之中的冲田，是惟一可以对加纳下手的人）之后，竟然无法控制自己内心复杂而强烈的情绪，他一边喊着“魔鬼啊魔鬼”，一边发疯般地挥刀砍断了一棵开满花的樱树——此时，他既认清了加纳的魔鬼真面目，也觉察到了自己内心的魔鬼。樱花作为日本的国花，而樱树又在一名怀有心魔的武士手下轰然倒塌，在此自然具有不言而喻的象征意义。

新渡户稻造博士所著的《武士道》一书，被誉为日本武士道文化最权威读本，书中总结了义、勇、仁、礼、忠等武士精要，他说：“义，乃武士道要义中最关键的。武士道最排斥的，就是行为的卑劣与狡诈”，武士之勇，也只有在见义勇为的情况下，才是有价值的，“勇，即见义而为”，武士道并不崇尚嗜血杀戮，而是推崇“最刚毅的人最温柔，仁爱近乎于勇敢”，武士对于名节更是视之如命，“羞耻感像一把利刃，悬在武士的头顶，让他们震撼，恐惧，甚至略有病态”。然而，我们在《御法度》中看到的，是新选组这个武士团体的分化瓦解，以及武士精神在情色?诱下的全面崩溃，大岛渚在尖锐的讽刺中带着无奈、痛惜和哀悼，因为这场血与色的风暴，攻击的是“日本之魂”，是日本精神文化的核心。

经常有人问大岛渚关于“电影是否应当触犯禁忌”这样一个问题，他在1995年接受一次访谈中说道，冒犯禁忌不是目的，一部电影和其他任何一件艺术品一样，它产生于恐惧、焦虑和困惑之中，它的目的和去向未必确切，它不是由某种必然造就的。大岛渚式的沉沦，正可以被理解为来自于他的“恐惧、焦虑和困惑”，这种把自己也搭进去的抗争方式，尽管常常显得无望，甚至有些盲目，但它的价值和意义，在于蕴涵其中的毫不妥协的抗争姿态。矫枉必须过正，他的激烈和犯禁，无形中测试了社会的反应能力，他对结果的失望包含了两个方面，对于来自官方的反应，他理所当然地会作出抗争，但这个结果毕竟在他意料之中，而来自民间的如对他《感官世界》等影片的反应没

有想象的那么强烈，则只能令其无奈和怅惘，从另一个角度说，法律、权力的嗅觉和反应能力，在很大程度上抑制了民众和社会应有的反应能力，人们的很大一部分反应能力也被体制化了。他在失望中不免仍然抱着唤醒的企图。

《法斯宾德的世界》一书的作者，同时写过尼采、卡夫卡、布莱希特传记的英国作家和评论家罗纳德·海曼，针对他笔下的这位个性孤独、变幻莫测，私生活严重混乱，只活了37岁，并死于毒品的德国电影大师，发表了如下的评论："惟有存在于艺术家腐坏神经系统中的愤怒与冷酷无情的狂喜，才是艺术创作真正的灵感泉源。艺术家必须成为非人与超人；他必须与我们全人类保持一种陌生而疏离的关系"——正是从这个意义上，我们才能理解大岛渚，理解其他所有神经系统"腐坏"的哲学家、艺术家。

大岛渚立足于贫瘠、荒凉、悲哀、绝望的土地，如同仙人掌一般从满身的刺中怒放出了一朵耀眼的"恶之花"。他在第一部电影《爱与希望之街》中，即揭示了贫困者在死亡与犯罪之间必选其一的绝望处境，并宣告了"人道主义无法消除阶级对立"，无法促成两个阶层的和解；他在《青春残酷物语》中表达了青春的愤怒，和两代年轻人从这个世界感受到的共同的残酷和冷漠；他在《绞死刑》中的让R宣判自己"无罪"，把矛头对准国家的罪恶；他从《太阳的墓场》中用大面积的贫穷、罪恶，和大毁灭的结局，尖锐嘲讽了当时政府提出的口号："要给我们的年轻人关爱和美好的未来"，并且在"太阳"的意象中直接影射了日本；他让《感官世界》中的阿吉，旁若无人地逆向走过受到夹道欢呼的日军队伍，回家和情人做爱，并且把性爱当作自己自由选择、自愿牺牲的"战场"；他在《劳伦斯先生，圣诞快乐》中反思和批判了二战中的"日本精神"，其中包含武士道精神的标志：仪式化的剖腹自杀；他在《御法度》中又无情地展示了包含日本民族文化核心的武士道精神的全面崩溃，他让代表日本的美丽樱花，随着被内心充满

邪恶心魔的武士砍倒的樱树，飘落在黑暗的夜色，和锋利清冷的刀下……

《御法度》:血与色围裹下的“日本之魂”(2)

大岛渚式的沉沦，无可救赎，甚至拒绝救赎，正是从这个意义上，他充当了一名无情的批判者的角色。他试图呈现“人类濒临死亡”的末日，让人们出一身冷汗。他惟一表现出一点拯救希望的《马克斯，我的爱》，在喜剧的结尾中还是留了一个小小的、不光明的尾巴，那只被他用来拯救人类感情、婚姻和家庭的黑猩猩，头顶上依旧笼罩着被人类消灭的死亡阴影——正如《金刚》中的女演员，无力阻止盘旋的飞机对坐在帝国大厦顶端的金刚，发起一次又一次俯冲和扫射。与此同时，在他的悲观和愤怒中，他为底层贫民的代言，又流露出他深刻的同情，他不惧罪恶，且跻身罪恶，在对犯罪本质的追根究底中控诉社会的不公、制度的冷漠。他在自己制造的大面积的死亡中，呼唤和期待着重生。他像《青春残酷物语》中的阿清，手中掏出两个苹果，把红的递给别人，把青的留给自己，不顾酸涩，一口一口地把它啃掉。

大岛渚（NagisaOshima，1932—）剧情长片作品年表：

1.御法度Taboo/1999

2.马克斯，我的爱MaxMyLove/1986

3.劳伦斯先生，圣诞快乐（俘虏）MerryChristmasMr.Lawrence/1983

4.爱之亡灵TheGhostofLove/1978

戛纳电影节最佳导演奖

5.感官世界（感官王国）IntheRealmoftheSenses/1976

6.夏之妹DearSummerSister/1972

7.仪式TheCeremony/1971

8.东京战争战后秘史ASecretPost-TokyoWarStory/1970

9.少年Boy/1969

10.归来的醉汉ThreeResurrectedDrunkards/1968

11.绞死刑DeathbyHanging/1968
12.新宿小偷日记DiaryofaShinjukuThief/1968
13.日本春歌考SingaSongofSex/1967
14.被迫情死的日本之夏JapaneseSummer:DoubleSuicide/1967
15.忍者武艺帐BandofNinja/1967
16.白昼的恶魔ViolenceatNoon/1966
17.喜悦ThePleasuresoftheFlesh/1965
18.天草四郎时贞TheRebel/1962
19.饲育TheCatch/1961
20.日本夜与雾NightandFoginJapan/1960
21.太阳的墓场（太阳的葬礼）TomboftheSun/1960
22.青春残酷物语AStoryoftheCrueltiesofYouth/1960
23.爱与希望之街AStreetofLoveandHope/1959

后记

写完这本书，我如释重负，又有些依依不舍。我想起了金基德的一句话，他说他希望自己一直能活在“一种紧绷的状态下”，就像是一张弓。

写这本书的全部胆量，都来自我对电影发自生命的一种热爱。尽管书中的十位大师，远远不能囊括我的最爱，但是它偿还了我对电影的部分债务。

塔可夫斯基说，没有任何艺术像电影这般拓展、强化并且凝聚一个人的人生经验——不只强化它，而且延伸它，极具意义地加以延伸，这就是电影的力道所在。他道出了我如此痴迷于电影的原因，以致于不知不觉之中，反而贬低甚至忽略了现实人生，或者说，生活中很多扰人的、非关精神的东西，都因为电影而被我放下了。电影成了我的宗教、我的圣经；电影院——多半是我每晚必身陷其中的“家庭影院”，即从沙发到电视机和影碟机之间那一个忽明忽暗的静谧空间，成了我的教堂，也是完全属于我的气场。我非常喜欢伯格曼的一句话：“我在零散的时光中漫游。事实上我一直住在梦里，偶尔探访现实世界”。

关于本书的缘起，最早的动因来自万语文化的徐维东，在此之前我虽然与文字形影不离，但是从未有过写书的念头。现在已然进入了泛写作、泛出书时代，但我依旧把写书这档子事，看得很严重。徐维东和我是“9·11”事件之后两个月，一同赴美国参加纽约大学出版管理研修班的同学，记得老师们上课前，差不多都会先说一句：“感谢你们在这个时候来到纽约”，那时曼哈顿的空气里，依然弥漫着一股焦味。无论是在课堂上提问，还是实地参观考察，在十余名同学中，徐维东都是最为认真的一个。她怂恿我写书，然后万语文化的金浩、姚荣等一起加入，反复讨论选题，请我喝了无数次咖啡。这是一伙对做书十分认真投入的人，就像我的看电影。大家臭味相投，成为本书一个重

要的推动力。选题从2004年开始酝酿，期间因为我中途接了一本《第一镜》而暂停，然后接着再谈，框架几经调整，终于形成了现在的格局。等写完这本书的时候，我们会谈的据点：福州路广东路口的时尚人文咖啡馆，已经改换门庭。

历经秋冬，从沉沉的文字中抬起头来，每日上下班经过的虹桥路两边，不觉已是春意盎然，迎春花、白玉兰、桃花，次第开放。时光在电脑键盘缝隙中的穿梭，如同指间流沙。因为买碟而走了将近4年的北京西路，路边的一段绿化带中，惊现连片盛开的油菜花，诱人的金黄在夕阳下一路向前铺展，我恍若回到了儿时的村庄，心里又是一番莫名的感动。围墙里面的建筑，3年前早已因拆迁而被夷为平地，只有一幢老楼，至今仍孤零零、颤巍巍地竖在废墟之中，老楼的墙上，醒目地贴着他家里大大的门牌号码，字由主人用漂亮的毛笔字手写，让我猜测这是一个个性倔强的老知识分子，从他的笔迹中，我看到了一丝尊严，一丝伤感，一丝纪念。这个门牌号码，今后将永远地消失。

——时光和记忆，就是这样以不同的方式被提醒，或者被打断。

本书的写作，还要感谢陈茜对我独自疯狂观片的容忍，以及大量的感情、精神和技术支持，她从荷兰留学带回来的一台二手东芝笔记本，因我使用不当而烧坏硬盘，她还没有来得及心痛，就又捐出了自己心爱的苹果iBook；感谢父母先后慷慨地赞助了我两台影碟机，在我的毁灭性使用下损坏之后，父亲又亲自抱着它们去维修店更换激光头，一切尽在不言中。他们从小影响了我对文字与电影的热爱；感谢我的影友钟轶南、2046等等；最后，还要向光荣牺牲的一台新科DVD、更换激光头后仍在服役中的金正和万利达，以及新近落入我火坑的步步高，表示崇高的敬意。

2006年4月13日于上海